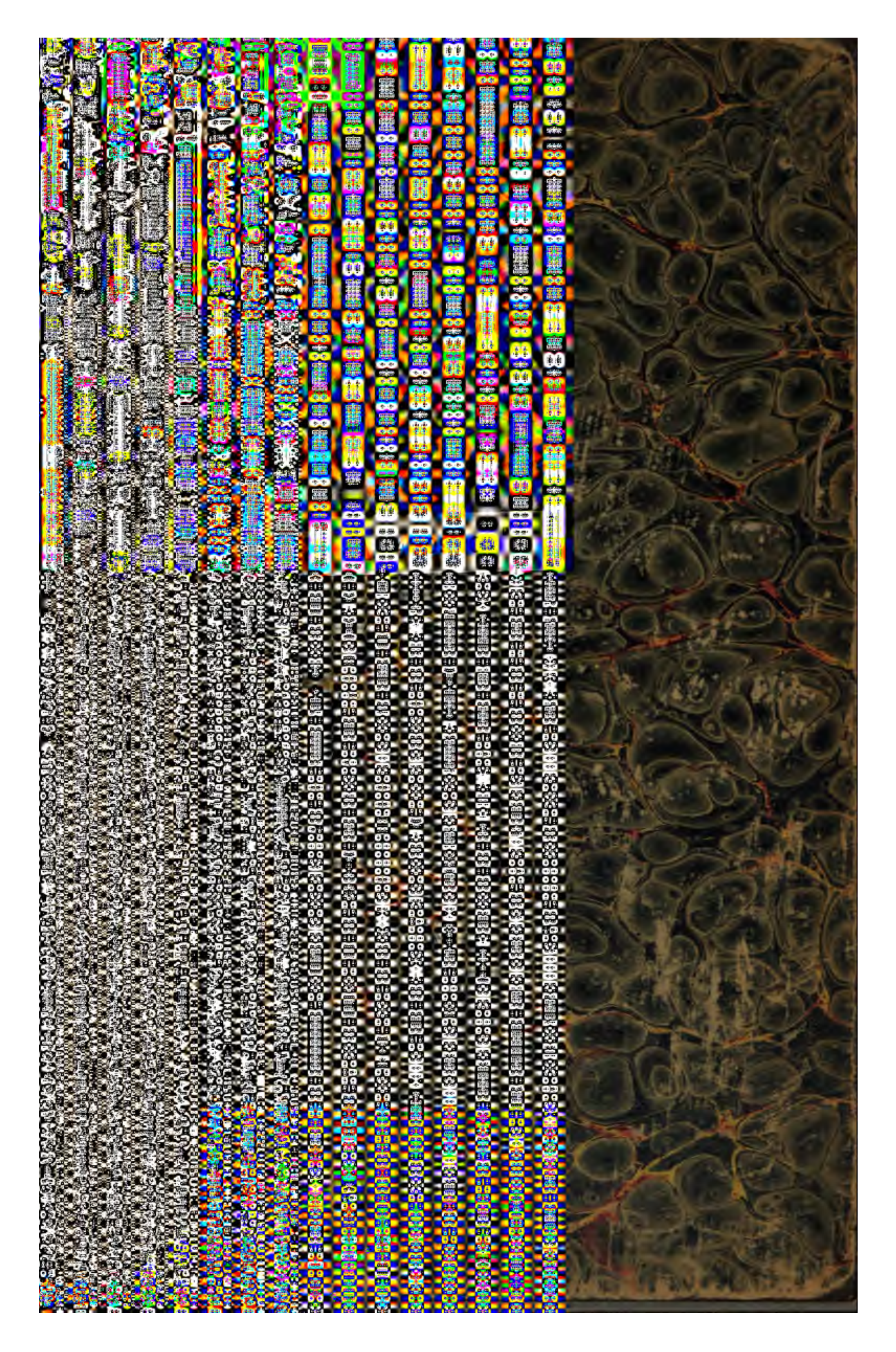
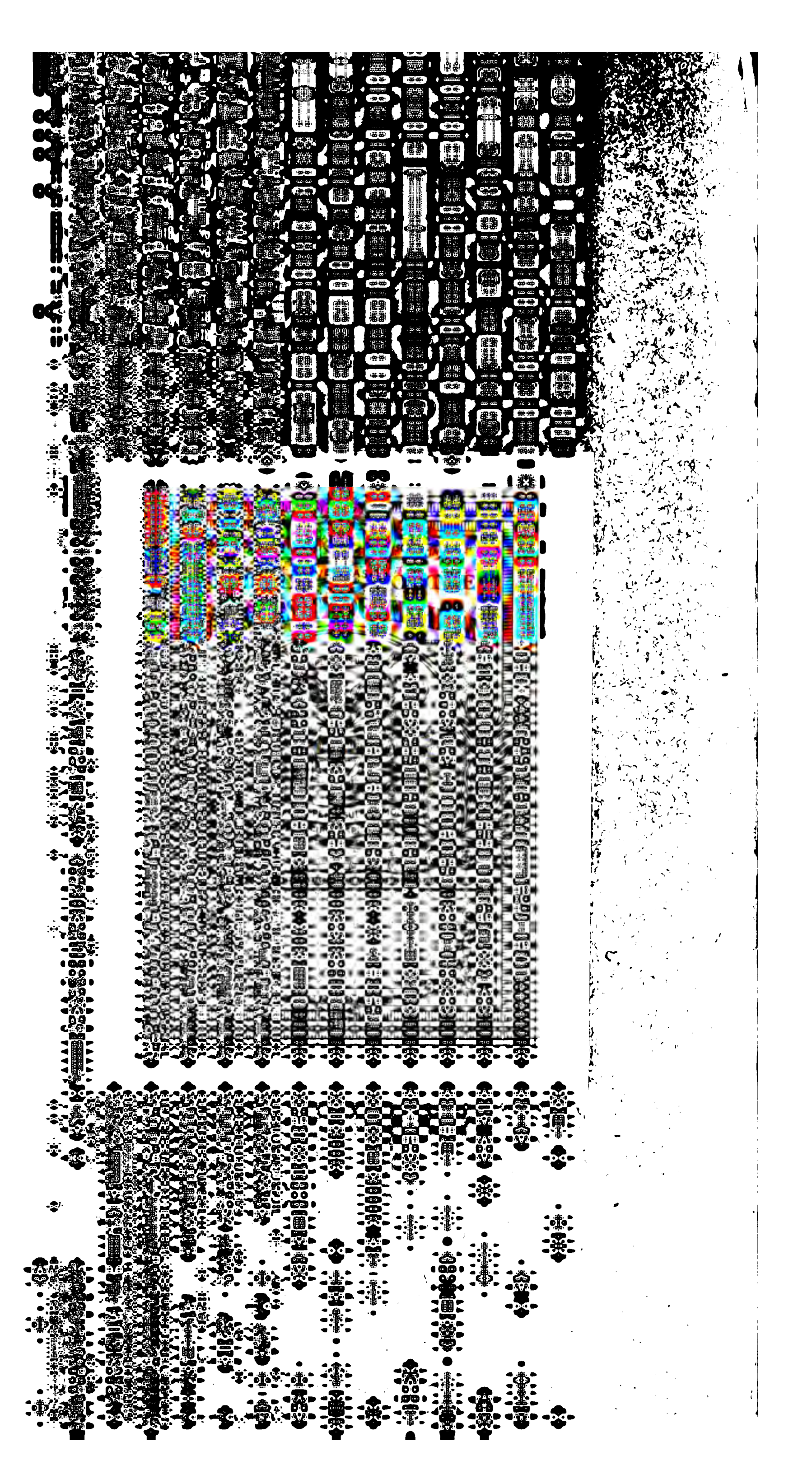




DIE NEUEREN ARBEITEN

AUF DEM GEBIETE DES

GRIECHISCHEN BÜHNENWESENS.

EINE KRITISCHE ÜBERSICHT

VON

ALBERT MÜLLER.

Separatabdruck aus dem sechsten Supplementbande des Philologus.

GÖTTINGEN,

DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.

1891.

1. U. von Wilamowitz, Die Bühne des Aischylos; Hermes XXI, S. 597—622.
2. B. Todt, Noch einmal die Bühne des Aischylos; Philologus XLVIII, N. F. II, S. 505—541.
3. G. Kawerau, Theatergebäude in Baumeister, Denkmäler des klassischen Alterthums S. 1730—1750.
4. E. Reisch, Recension von A. Müller's Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer; Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1887, S. 270—282.
5. B. Arnold, Theatervorstellungen, in Baumeister, Denkmäler des klassischen Alterthums S. 1750—1758.
6. R. Opitz, Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer. Leipzig 1889.
7. G. Oehmichen, Griechischer Theaterbau. Berlin 1886.
8. J. Niejahr, Commentatio scaenica. Progr. des Stadtgymnasiums zu Halle a. S. 1888.
9. N. Wecklein, Ueber den Schauplatz in Aeschylus' Eumeniden und über die sogenannte Orchestra in Athen. Abhandl. der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften, hist.-philol. Klasse. 1887, S. 62—100.
10. A. Zernecke, De choro Sophocleo et Aeschyleo quaestionum capita tria. Breslauer Dissertation. Posen 1885.
11. Br. Arnold, De Euripidis re scenica, III. Programm des Gymnasiums zu Nordhausen 1888.
12. E. Bruhn, Lucubrationum Euripidearum capita selecta; Commentatio ex supplementis annalium philologicorum seorsum expressa. Leipzig 1886.
13. F. Harzmann, Quaestiones scaenicae. Marburg 1889.
14. F. Kaehler, Aristophanea; Separatabdruck aus Commentationes, quibus Ottoni Ribbeckio congratulantur discipuli Lipsienses, Leipzig 1887.
15. P. Schulze, Lukianos als Quelle für die Kenntniss der Tragödie. N. Jahrbb. f. Phil. u. Päd. Bd. 135 (1887). S. 117—128.

16. H. Heydemann, Die Phlyakendarstellungen auf gemalten Vasen; Jahrbb. des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts, Bd. I (1886) S. 260—308.
17. C. Saint-Saëns, Note sur les décors de Théâtre dans l'Antiquité romaine. Paris 1886.
18. J. van Leeuwen, Quaestiones ad historiam scenicam pertinentes. Mnemosyne. N. F. XVI, S. 251 ff.
19. A. Briel, De Callistrato et Philonide sive de actionibus Aristophaneis. Berlin 1887.
20. E. Hiller, Recension dieser Schrift; Philol. Anzeiger XVII, S. 361—380.
21. G. Oehmichen, Ueber die Anfänge der dramatischen Wettkämpfe in Athen. Sitzungsberichte der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hist.-phil. und hist. Klasse. 1889, Bd. II, S. 103—168.
22. J. Lipsius, Nachtrag zu den Bemerkungen über die dramatische Choregie. Bericht der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. 1887, S. 278—282.
23. Ad. Brinck, Inscriptiones Graecae ad choregiam pertinentes. Dissertationes Halenses. Vol. VII. Halis Saxonum. 1886. S. 73—274.
24. E. Reisch, Griechische Weihgeschenke. Wien 1890.
25. K. von Jan, Die musischen Festspiele in Griechenland. Verhandlungen der Philologenversammlung zu Zürich. Leipz. 1888. S. 71—90.
26. A. Mommsen, Bericht über die griechischen Sacralalterthümer in Bursian's Jahresbericht. Vol. LII, S. 335—378.

Zur Abfassung des vorliegenden, meinen Bühnenalterthümern verhältnißmäßig rasch folgenden, Berichtes haben mich verschiedene Erwägungen veranlaßt. Einmal hat in den letzten Jahren auf dem Gebiete der scenischen Alterthümer eine so rege Thätigkeit geherrscht, daß, eine ebenso reiche Litteratur für die nächste Zukunft vorausgesetzt, ein noch verschobener Bericht zu umfangreich werden würde. Sodann sind während derselben Zeit über die Art, wie die Dramen zur Aufführung gebracht wurden, zwei Theorieen aufgestellt worden, welche von der früher allgemein getheilten Ansicht im hohen Grade abweichen. Leider ist mir mehrfach entgegengetreten, dass selbst da, wo man es nicht erwarten sollte, über das, was die Urheber jener Theorieen eigentlich wollen, sowie über das, was gegen diese gesagt ist, Unklarheit herrscht; ich habe es daher für nöthig gehalten, eben diese Theorieen verhältnißmäßig ausführlich zu besprechen. Zu bedauern hatte

ich dabei, daß Dörpfeld's schon seit längerer Zeit in Aussicht gestellte Publication noch immer nicht erschienen ist, theils weil der Verfasser dort ohne Zweifel seine Theorie eingehender begründen wird, als das bisher geschehen ist, theils weil sich voraussetzen läßt, daß das mit Spannung erwartete Werk auch die Abbildungen der von Dörpfeld neu untersuchten und aufgedeckten Theater vereinigt bringen wird.

Indem ich der Hoffnung Ausdruck gebe, daß das nachstehend Gebotene allen denen, welche sich mit den griechischen Dramen beschäftigen, nicht unwillkommen sein wird, wende ich mich nunmehr zur Besprechung der einzelnen Schriften.

Zunächst hat v. Wilamowitz in dem unter Nro. 1 genannten Aufsatze abgesehen, von einigen anderen unten zu besprechenden Ausführungen, über die Art und Weise, in der die vier älteren Stücke des Aeschylos aufgeführt seien, eine ganz neue Ansicht aufgestellt. In den Bühnen-Alterthümern S. 113 hatte ich bereits auf die Sonderstellung dieser Dramen in scenischer Hinsicht aufmerksam gemacht und dieselbe aus dem Mangel der Decoration erklärt, v. Wilamowitz geht weiter und sucht nachzuweisen, erst in der Orestee sei das bekannte rechteckige Logeion zur Verwendung gelangt, die älteren Stücke seien in der Orchestra aufgeführt, die Schauspieler hätten auf einer in der Mitte dieser aufgeschlagenen Estrade agiert, der Chor habe sich um die letztere gruppiert und die Zuschauer hätten im Kreise um den Schauplatz gesessen. Zu diesem Zwecke setzt er Folgendes auseinander.

In ältester Zeit sei für den kyklischen Chor ein runder Tanzplatz vorauszusetzen, den die Zuschauer im Kreise umstanden; daß man dazu fortschritt die Tänzer als Satyrn zu kleiden, mache für die Vortragsart keinen Unterschied. Auch der weitere Schritt, daß ein costümierter Sprecher neben den costümierten Sängern auftritt, sei noch nicht entscheidend, denn dieser Sprecher unterscheide sich nur durch das Costüm von dem Declamator ionischer Iamben und Elegieen. Jener costümierte Sprecher habe auf dem Tanzplatze einen ausgezeichneten Standort eingenommen, und bei der kreisrunden Form des Platzes habe nichts näher gelegen, als den Sprecher durch die Tänzer umkreisen zu lassen; eine Nöthigung die Anlage des Tanzplatzes von Grund aus zu ändern habe nicht vorgelegen. Dazu sei es erst gekommen, als der zweite Schauspieler

auftrat und eine Handlung dargestellt wurde, also durch Aeschylos um die Zeit der Schlacht bei Marathon. Wenn nun zwei Sprecher auf dem Sprechplatze (λογεῖον) mit einander stritten, so drängte nothwendig das Publikum nach der Stirnseite dieser Gruppe, und auch die schweigenden Tänzer mußten sich dahin drängen, wo sie die Redenden ansehen konnten. So sei der Kreis immer mehr zum Halbkreise geworden. Früher oder später habe die Rücksicht auf die Akustik und auf die Silhouette der Schauspielergruppen, endlich auch die Möglichkeit eine Fülle neuer dramatischer Wirkungen zu erzielen, dazu führen müssen, die nunmehr verlassene Hälfte des Kreises mit einer Bretterwand abzuschließen und diese Wand ebenso wie die Sprecher und Tänzer zu costümieren. Schon vorher konnte man eine Bude nicht entbehren, in der sich die Schauspieler umzogen; diese kam jetzt äußerst bequem hinter der Wand zu stehen; die Schauspieler konnten nunmehr durch eine Thür in der Wand auftreten; man konnte sie in der Höhe auf einer Art Balkon zeigen; es folgte das Ekkyklema und der übrige scenische Apparat. Der entscheidende Schritt war das Aufschlagen der Wand. Jetzt ergab sich das Local, welches in der antiken Tragödie stehend wird, der Vorplatz eines Hauses; hinter den Sprechern und Sängern ist das Local bezeichnet. So lange der Tanzplatz rund war, konnte von solcher Anlage keine Rede sein; wenn man das Local überhaupt bezeichnen wollte, so konnte das einzig in der Mitte der Handelnden geschehen. Es sei möglich, die Zeit der Umformung des Spielplatzes zwar nicht aufs Jahr, aber doch aufs Jahrzehnt anzugeben. Da nämlich die σκηνογραφία der Ueberlieferung zufolge zwischen den Jahren 468 (erstes Auftreten des Sophokles) und 458 (Orestee) aufgebracht sei, und ihre erste Anwendung schwerlich mit dem ersten Auftreten des Sophokles zusammenfalle, so sei die Neuerung des Spielplatzes wahrscheinlich in die zweite Hälfte der sechziger Jahre zu setzen. Aus dieser Darlegung sei zu schließen, daß die älteren Dramen des Aeschylos noch die durch Vermuthung construierte Form des Schlauplatzes zeigten, also in der Mitte des Tanzplatzes eine Estrade mit Stufen, welche alles Mögliche bedeuten könne.

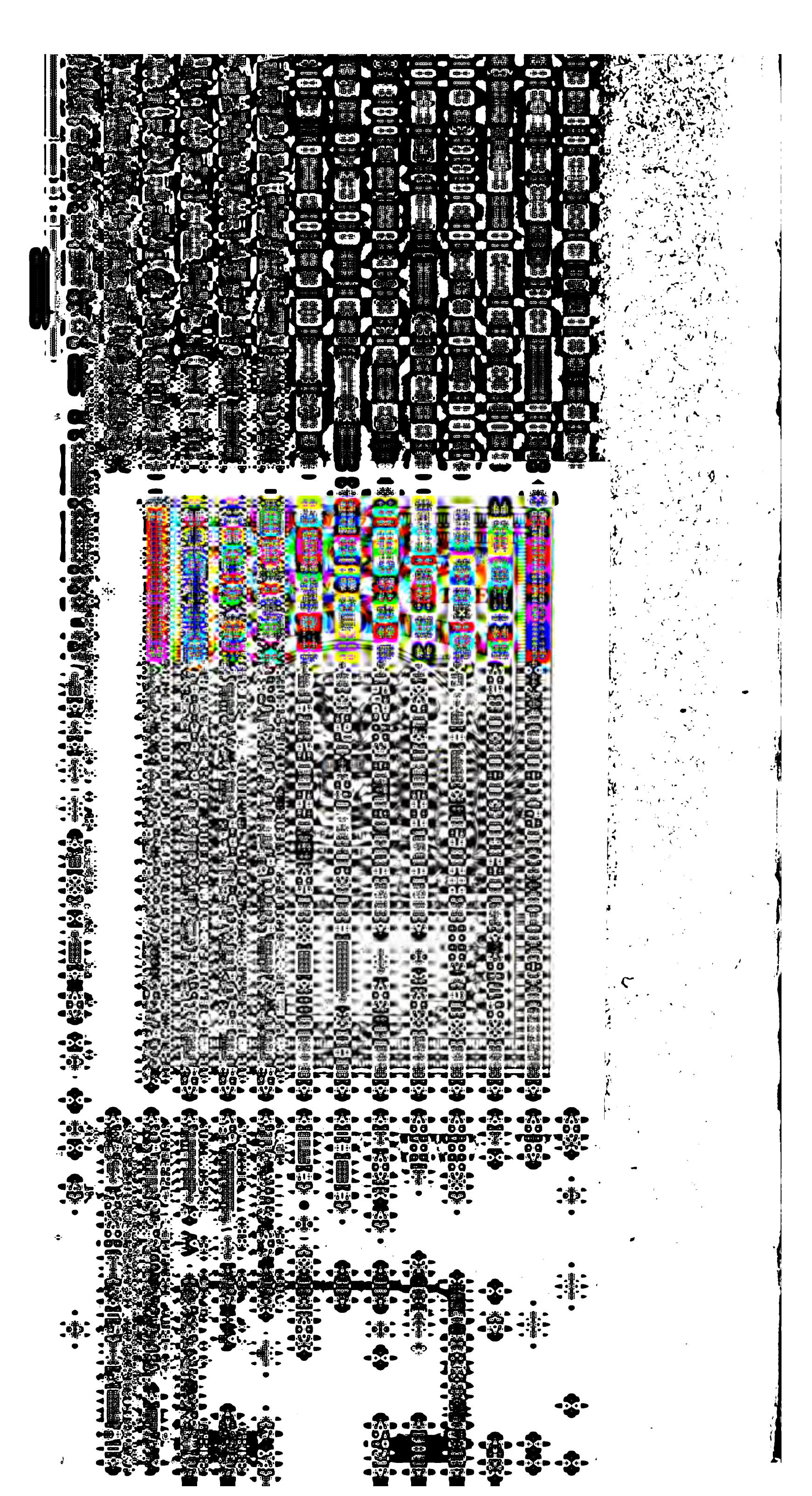
Der Verfasser geht nunmehr die vier fraglichen Stücke durch und findet durch dieselben seine Theorie bestätigt. Den Worten der Hypothesis: ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος παρὰ τῷ τάφῳ Δαρείου

entsprechend, spielten die Perser in der That jedenfalls von v. 601—853 oder 910 W. am Grabe des Dareios; schon vorher v. 520 müsse das der Fall sein; nur höre man nichts davon, weder der Chor, noch die Königin spreche von dem Grabe, obwohl man das an mehreren Stellen erwarte, z. B. v. 223 ff. W. und v. 231 f., so könne man nicht angesichts des Grabes sprechen. Daher sei anzunehmen, daß der Chor sich im Rathhause versammle (v. 143: ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον); jedenfalls sei die Scene in einem Hause zu denken. Die Exodos entbehre jeder Localangabe, an die Darstellung des Königspalastes im Hintergrunde sei nicht zu denken, der sei weit entfernt; die Königin habe sich v. 153 eines Wagens bedient, was im anderen Falle unnöthig gewesen sei. Es sei ein unbemerkter Scenenwechsel, wie in der Komödie, anzunehmen; der Tanzplatz könne eben alles bedeuten. Vorauszusetzen seien Sitze, wo man die Leute auffordere sich zu setzen, ein Grabhügel, ein Hohlraum, wo jemand aus der Erde aufsteige. Es sei mitten auf dem Tanzplatze eine Estrade deren Stufen anfangs die Sitze des Rathhauses, weiterhin die Stufen des Grabmonumentes vorstellten; aus ihr komme Dareios: der Schauspieler, welcher bis v. 534 den Boten gibt, kleide sich bis v. 683 um, und gelange dann ungesehen unter die Estrade. Wie das geschehen sei, könne sich der Philologe nicht reconstruieren.

Auch in den Septem sei der Palast nicht dargestellt, sondern man habe sich einen freien Platz, den Markt zu Theben, zu denken; auf diesem ständen die Götterbilder, um die sich der Chor in seiner Furcht drängte. Das sei dieselbe Estrade, wie in den Persern, dieselbe centrale Anlage des alten Schauspielplatzes.

Noch charakteristischer sei die Anlage in den Hiketiden, dem ältesten Drama des Aeschylos. Die Danaiden kämen an eine heilige Stätte, welche zwar nicht durch Götterbilder, sondern durch Symbole verschiedener Götter ausgezeichnet sei. Auf die Stufen dieser Altäre setzten sie sich, als der König aus der Stadt herangefahren komme, und dann wieder, als der Aegypter mit seinen Schergen sie von den Altären zu reißen versuche. Schließlich setze der Chor den Zug nach der Stadt fort. Nur unter den Bedingungen der ältesten Schaubühne könne diese Chordichtung concipiert und aufgeführt sein.

Der Prometheus biete die meisten Schwierigkeiten. An



Unter dieser Voraussetzung sah und verstand die Hälfte des Publikums so gut wie nichts; wenn man aber etwa scenenweise hüben und drüben abwechselte, dann verstand erst recht Niemand etwas Ordentliches. Eine neue Schwierigkeit ergab sich, wenn die Estrade einen Altar darstellen sollte, wie in den Supplices und den Septem; dann konnte sie von den Schauspielern gar nicht betreten werden und die Handlung mußte ganz in der Orchestra vorgehen; ja, in den Supplices mußte der König, wenn er wirklich angefahren kam, in der Orchestra aussteigen. Wenn man nun auch annehmen wollte, in den genannten Stücken sei der Altar durch einen besonderen Aufsatz auf dem Logeion dargestellt gewesen, und zwar in der Art, daß ein gesonderter Sprechplatz für die Schauspieler blieb, so wurde die Schwierigkeit nicht geringer; denn die letzteren konnten allerdings, wie v. W. will, das Logeion betreten, aber der Chor mußte, so oft er an den Altar flüchten wollte, seinen Weg über das Logeion nehmen, und da der Altar in den Supplices z. B. doch 3 Meter hoch sein mußte, — denn der Chor droht v. 466 ff. sich an den Götterbildern aufhängen zu wollen —, so wird er auch in diesem Falle das Sehen und Hören arg beeinträchtigt haben.

Auf das Vorhandensein einer Bühnenhinterwand weisen mit Nothwendigkeit einige Stellen hin, in denen der Schauspieler von seinem erhöhten Standpunkte aus Dinge und Vorgänge sieht, die der Chor von seinem tieferen Standpunkte in der Orchestra nicht erblicken kann, und die der Chor und das Publicum ihm als in Sicht befindlich glauben sollen. Dazu ist jedes Theaterpublicum gern bereit, wenn es dort, wo etwas vorgehen soll, selber nichts anderes sieht. Die Phantasie ist dann geschäftig, sich jeden beschriebenen Vorgang vorzustellen; wenn man den Ort der beschriebenen Handlung selbst übersehen kann, ist jede Illusion unmöglich. Solche Scenen sind Suppl. v. 186 f., wo Danaos den Zug des Königs erblickt, und v. 718, wo derselbe von den Stufen des Altars, der ἱκεταδόκος σκοπή, aus die Landung der Aegypter beobachtet und die Danaiden an den Altar flüchten. Die Annahme, daß während dieser Scenen die Zuschauer von hüben und drüben sich in die Augen gesehen, den Platz, wo die Phantasie sich so gern Menschen und Schiffe denken möchte, mit ihres gleichen besetzt, und endlich den König bezw. die Aegypter durch die gewöhnliche Eingangsthür hätten eintreten und das Logeion besteigen sehen, ist einfach un-

möglich. Ferner zieht sich durch diese ganze Tragödie die Vorstellung, daß der Altar an einen Hügel angelehnt sei, der aus einem Wiesenplane aufsteigt; das aber sich vorzustellen hat die Phantasie ohne die abschließende Hinterwand nicht den geringsten Anhalt.

Aus den sonstigen allgemeinen Bemerkungen Todt's heben wir noch hervor, daß er vor der bei v. W. mehrfach hervortretenden Ueberschätzung des Rundbildes warnt; solche seien doch nur ein schwacher Ersatz für die Mängel des Verständnisses und gehörten in die plastische Kunst, wo das Kunstwerk still hält, der Beschauer dagegen rings herum gehen kann; im Drama, wo das Kunstwerk sich in jedem Moment verändert, der Zuschauer aber an seinen Platz gefesselt ist, sei ein lebendes Front-Reliefbild, wie es sich vor einer Hinterwand aufbaut, plastisch klarer, als ein Rundbild.

Den vorstehenden Ausführungen fügen wir hier schließlich noch hinzu, daß es doch höchst auffallend ist, wenn v. W., der gewiß nicht bezweifelt, daß Aeschylos zwei Schauspieler gehabt hat und die Umbildung des Schauplatzes eben durch das Auftreten zweier Schauspieler angebahnt werden läßt, dem Aeschylos so lange Jahre hindurch das Festhalten an der alten Form des Schauplatzes zumuthet.

Was nun die einzelnen Stücke anbetrifft, so nimmt in betreff der Perser auch Todt an, daß die Palastfront nicht sichtbar war, verhält sich jedoch gegen den unbemerkten Scenenwechsel entschieden ablehnend; στέγος ἀρχαῖον könne unmöglich »Rathhaus« bedeuten, στέγος sei vielmehr wie Lykophr. Alex. 1097: ὃν νεοσκαφὲς κρύψει ποτ' ἐν κλήροισι Μηθύμνης στέγος als »Grab« zu fassen (Soph. El. 1065 = Aschenurne), zu dem ἀρχαῖον in demselben Sinne trete, wie es v. 660 ἀρχαῖος βαλλήν stehe, also mit hofmäßiger Enallage das »hochselige Grabmal« bedeute. Demnach gehe Atossa nur zwischen Palast und Grabmal hin und her. Nehme man im ersten Theile des Stückes ein Rathhaus an, einen Sitzungssaal, wo die Stufen des Logeions als Divan dienen, so könne weder der Bote, noch die Königin vom Logeion herab, gewissermaßen von einem Balkon, reden, und vor allem könne die Königin nicht in dieses Haus hineinfahren. Wenn v. W. sage, der Geist des Dareios komme aus der Estrade hervor, so sei da-

bei nicht beachtet, daß, falls die Estrade selbst das Grabmal darstelle, Atossa das Logeion nicht betreten dürfe, da sie dann auf gleichem Niveau mit ihrem Gatten stände und ihn umarmen könne. Man habe also einen besonderen, das Grab darstellenden, Aufbau auf dem Logeion anzunehmen. Ich füge hinzu, daß die von v. W. angezogenen Stellen v. 220 ff. und 228 ff., welche gegen das Vorhandensein des Grabes im Anfange des Stückes sprechen sollen, nicht beweisend sind.

Auch in den Choephoren wird in der zweiten Hälfte des Stücks das Grabmal in dem Maße ignoriert, dass man sogar nach v. 651, allerdings ohne Grund, eine Scenenverwandlung angenommen hat. Die Verse Choeph. 827 ff., 833, 905, 918 ff., 930, 978, 981, 984 f., 1051 zeigen, daß es der Technik des Aeschylos nicht widersprach, den Redenden Worte in den Mund zu legen, welche uns in der Nähe des Grabes auffallend erscheinen. Die Supplices betreffend zeigt Todt aus v. 214 ff., 218, 224, 472, 474, daß in der That Götterbilder vorhanden waren und der Dichter die Bilder gewisser Götter an ihren Symbolen erkennen lassen, nicht aber die Götterbilder durch Symbole ersetzt wissen will; ferner beweisen v. 195 und 228, daß nicht eine Anzahl einzelner Altäre, sondern eine κοινοβωμία anzunehmen ist. Für die Septem wird schlagend nachgewiesen, daß nicht der Marktplatz, sondern die Akropolis von Theben als Schauplatz zu denken ist; der Dichter wollte die Vorstellung erwecken, als könnte man von der Burg in die Ebene hinaussehen und den Feind sowie den Kampf beobachten. Der Chor stürmt in die Orchestra und von da auf das Logeion an die dort befindliche κοινοβωμία, von der aus er den Staub (v. 81), die Reiter (v. 115), die weißen Schilde der Argiver (v. 89) und die Absendung der sieben Helden gegen die sieben Thore (v. 117) wahrnimmt. v. 228 sollen die Mädchen, um nicht den Anblick Verwundeter oder Sterbender mit Geschrei zu begleiten, den Altar verlassen, v. 251 gehen sie in die Orchestra zurück. Dies alles läßt voraussetzen, daß nicht das Logeion selbst den Altar repräsentierte und daß der Schauplatz nicht ringsum den Blicken der Zuschauer ausgesetzt, sondern durch eine Hinterwand abgeschlossen war. Gegen das, was v. W. über den Prometheus sagt, hat Todt sehr viel einzuwenden. Da der Titan mit dem Felsen in den Tartarus stürzen soll und das mit der ganzen Hinterwand

nicht ausgeführt werden konnte, so bedurfte es eines einzelnen Setzstückes, mit dem jedoch gegen das Vorhandensein einer Hinterwand nichts präjudiciert wird. Die Höhe des Setzstücks wird richtig auf etwa 12 Fuß bestimmt, seine Breite ist dadurch bedingt, daß 3 lebende Menschen an demselben thätig sind. Bei Annahme einer Hinterwand ist die Sache sehr einfach; es genügte ein hölzernes Gestell mit einem etwas vorspringenden Mittelbau, welches ziemlich dicht vor der Hinterwand stand. Der Protagonist ging, nachdem er den Hephästos gespielt hatte, v. 81 ab und hatte bis v. 87 Zeit sich durch die Mittelthür der Hinterwand auf seinen Platz hinter dem Felsen zu begeben. Stand aber das Felsengerüst auf einer von allen Seiten sichtbaren Estrade in der Orchestra, so mußte es ringsum geschlossen sein; wie der Schauspieler in diesen Hohlraum ungesehen hineingelangen konnte, ist unerfindlich, und da der Titan nur an einer Seite des Felsens angeschmiedet war, so blieb er der Hälfte der Zuschauer unsichtbar. Das Verschwinden des Felsens entspricht nicht, wie v. W. will, dem Vorgang in den Persern; Dareios versinkt, Prometheus stürzt mit dem Felsen in die Tiefe; jener konnte eine Treppe benutzen, bei diesem war die Sache sehr schwierig, zumal wenn der Chor zugleich mit hinunter stürzen soll. Letzteres bezweifelt T o d t überhaupt, als die Kräfte des Maschinisten übersteigend, und sucht zu zeigen, daß das Verschwinden des Chors nicht nothwendig gewesen sei. Der Chor begebe sich v. 1072 auf das Logeion, bleibe dort trotz der Warnung des Hermes, und gehe durch die an der Hinterwand dargestellten Schluchten ab. Der Schauplatz sei nicht die Küste, sondern eine Gegend, wo das Felsengebirge aus der skythischen Ebene aufsteige und der Ocean erst jenseit der Berge beginne. Aber nicht nur die Hinterwand werde durch das Drama bewiesen, sondern auch die über der Bühne zur Aufstellung der Drehmaschinen erforderliche Balkenlage, denn wie ὄχος πτερωτός — das nicht von einem mit geflügelten Rossen bespannten Wagen gesagt werden könne — deutlich zeige, komme der Chor auf einer Flugmaschine herab, ebenso wie auch Okeanos auf einem räthselhaften Flügelthiere reitend erscheine. Da nun der Prometheus zu den älteren Stücken des Aeschylos gehöre und in die Nähe des Jahres 476 zu rücken sei, so habe die Bühne der Orestee bereits fast ein Menschenalter vor 458 bestanden. Ich will nicht verschweigen,

daß ich hinsichtlich des Prometheus in manchen Punkten von Todt abweiche; ich ziehe es jedoch vor auf diese hier nicht einzugehen und begnüge mich mit der Bemerkung, daß meine Abweichungen nicht so erheblich sind, um das Schlußresultat Todt's, dem ich völlig beistimme, irgend wie in Zweifel zu stellen.

Hierauf wendet sich Todt zur Beantwortung der Frage, wie man sich den Uebergang von der kreisrunden Orchestra und dem kyklischen Chore zur tragischen Bühne und Orchestra zu denken habe, und setzt der von v. W. gegebenen Skizze eine längere Ausführung entgegen, aus der wir Folgendes herausheben. Die Tragödie, sagt der Verfasser, als kunstvolle Dichtungsform wurde allerdings erst durch den zweiten Schauspieler ermöglicht, das Drama aber war schon vorhanden, sobald der erste Schauspieler, in verschiedenen Masken nach einander auftretend, von einem erhöhten Platze herab mit dem Chorführer Dialoge hatte. Damit war die Aenderung des bisherigen Tanzplatzes schon gegeben. Mochte im ersten Stadium der Entwickelung des Dramas der Koryphäos seinen erhöhten Platz im Centrum der Orchestra haben und vom Chor umkreist werden — obwohl es möglich ist, daß damals schon der erhöhte Platz am Rande der Orchestra sich befand —: sobald ein Sprechplatz für einen Schauspieler aufgeschlagen wurde, welcher in verschiedenen Rollen und Costümen sich mit dem Koryphäos unterredete, sobald neben oder hinter dem Logeion eine Bude als verhüllender Abschluß nöthig wurde, aus welcher der Schauspieler auftrat, hörte es mit dem Umkreisen auf. Logeion und Bude konnten nur an der Peripherie der Orchestra, aber recht wohl noch auf derselben Platz finden; das kleine Gerüst beengte den Platz sehr wenig. Der Chor stand nun vor der Schaubühne; die Aufstellung der Zuschauer wurde halbkreisförmig und Sitzplätze wurden nur vor dem Logeion, nicht hinter demselben aufgeschlagen. So gewann das antike Theater den Vorzug, daß sowohl das ideelle Publicum, zu dem die Schauspieler sprechen, der Chor, als auch das reelle, für welches sie agierten, sich auf derselben Seite befand. Unmöglich konnte bis 465 der Chor um eine Estrade tanzen; sie war mit einem oberen Durchmesser von 12 und einem unteren von 24 Fuß sowie mit einer Höhe von 12 Fuß zu colossal, als daß ein Chor von 12 Personen darum hätte einen Reigen aufführen können; selbst mit 50 Choreuten wäre das un-

ausführbar gewesen. Wenn wir vom χορὸς τετράγωνος nichts überliefert erhalten hätten, müßten wir durch Conjectur auf ihn kommen. Ob der erste vom Koryphäos gesonderte Schauspieler Thespis' Erfindung ist, oder ob Phrynichos diesen Schritt that, ist zweifelhaft; gewiß ist, daß des letzteren Poesie auf dem Gebrauche eines besonderen, die Rolle wechselnden, Schauspielers beruhte. In seinen Phönissen (Ol. 75, 4 = 477/6) muß er ein Logeion gehabt haben, und wenn ein Eunuch für den Rath Sitze legte (vgl. Hypoth. Aesch. Pers.), so kann das nur auf dem Logeion selbst geschehen sein, und zwar für Statisten, nicht für den Chor, der aus Phönikierinnen bestand. Daß Aeschylos das gesprochene Wort zur Hauptperson machte, den tetralogischen Zusammenhang ausbildete, einen zweiten Schauspieler hatte, bezweifelt niemand; die ihm von der Ueberlieferung zugeschriebenen Verdienste um die Masken und die Garderobe, den Gebrauch von Grabmälern, Trompeten, Schattenerscheinungen und der Flugmaschine bestätigen seine Tragödien; nur an der Weiterbildung des Bühnengebäudes soll er keinen Antheil gehabt haben. Nachdem aber für seine älteste Tragödie die Hinterwand und für eine andere zu den älteren gehörige die Bedachung sich als nothwendig erwiesen hat, können wir nicht glauben, daß ihm die tragische Bühne erst in seinen letzten 5 bis 7 Jahren octroyiert ist. Was die Bedachung und die Seitenwände der Bühne anbetrifft, so trieb das Interesse der Dichter, gehört und verstanden zu werden, gewiß schon früh zur Erfindung dieses Schalldeckels und dieser Schallleiter. Aeschylos' Stücke wären bei einem Logeion nach v. Wilamowitz' Auffassung nicht verstanden worden. Mit einem solchen konnten sich die Athener bis 465 nicht begnügen. Dem Sophokles schreibt Aristoteles die Einführung des σκηνογραφία zu; wenn aber Vitruv erzählt, Agatharchos hätte zuerst für Aeschylos eine Decoration gemalt, so deutet Todt diese Nachricht nicht recht glaubwürdig in der Weise, daß es in den älteren Tragödien des Aeschylos, in denen das grosse Setzstück in Verbindung mit kleineren schirmartigen Stücken wohl eine Decoration vertreten konnte, genügt habe, wenn an der Hinterwand nur Himmel und Luft dargestellt war; diese Decoration habe vielleicht Agatharchos für Aeschylos gemalt. Dem gegenüber möchte ich auch hier aussprechen, daß in den vier älteren äschyleischen Stücken gemalte Decoration gänz-

lich gefehlt haben wird[1]). Recht hat Todt mit der Bemerkung, daß Sophokles den Schauplatz näher an die Wohnungen der Menschen, am häufigsten auf die Vorplätze der Herrscherpaläste verlegte und immerhin die Palast- und Tempelfront, die διστεγία, überhaupt die nicht mit der Hinterwand in derselben verticalen Ebene liegende Decorationswand erfunden haben mag; vielleicht stammt auch das Ekkyklema von ihm her; Aeschylos wenigstens hat alles dies erst in der Orestee.

Todt sucht sodann noch die Frage zu beantworten, zu welcher Zeit das von ihm im Gegensatze zu mehreren neueren Forschern mit vollem Rechte angenommene Tanzgerüst für den Chor zuerst aufgeschlagen sei. Die nächstliegende Antwort ist ihm die, daß es gleichzeitig mit der Erhöhung des Logeions auf etwa 12 Fuß geschehen sein muß (vgl. m. B.-A. S. 128). Da nun diese Höhe des Logeions für den Prometheus ermittelt ist, so ergiebt sich, daß beides bereits einige Zeit vor dem Prometheus eingetreten sein muß. Vermuthet wird sodann, daß beide baulichen Neuerungen mit der Einführung des viereckigen Chors oder mit der Organisation der Tetralogieen zusammenfallen. Somit scheint diese Entwickelungsstufe in der ersten Zeit des Aeschylos, also um 490 zu liegen. Die Bedachung der Bühne und die Paraskenien werden entweder gleichzeitig oder nicht viel später eingetreten sein.

Schließlich wird vermuthet, daß dieses Tanzgerüst für die dramatischen Chöre jährlich zu den Festen aufgeschlagen und nach dem Feste weggenommen wurde, während man nach einiger Zeit das allmählich immer solider construierte hölzerne Bühnengebäude stehen liess. Es konnten somit auch die übrigen musischen und chorischen Agonen in der Orchestra aufgeführt werden, zumal das Skenengebäude sich optisch und akustisch als eine treffliche Erfindung für Vorführungen aller Art bewies.

Wie bereits bemerkt, haben wir mit dem Vorstehenden den Inhalt des trefflichen Aufsatzes von Todt nicht erschöpft, wir empfehlen daher denselben allen Freunden unserer Disciplin um so mehr zur Beachtung, als er gerade bei dem gegenwärtig herr-

1) Hinsichtlich der Perser nehme ich meine B.-A. S. 113 und 116 ausgesprochene Ansicht hier zurück.

1883 (Athen 1884) bereits in den Bühnenalterthümern an mehreren Stellen mitgetheilt habe, wo sich auch der Grundriß des Theaters und der Aufriß der genannten Wand findet (Kawerau bezw. Abb. 1814 und 1815 auf Taf. LXV), habe ich doch geglaubt der Vollständigkeit wegen diese Mittheilungen hier wiederholen zu sollen. Vorgreifend bemerke ich, daß Kawerau diese vorgebaute Wand προσκήνιον nennt und als Decorationswand bezeichnet, wie überhaupt festgehalten werden möge, daß in dem fraglichen Aufsatze unter προσκήνιον nie »die Bühne« verstanden wird.

Bei dem folgenden Berichte über die außerordentlich interessanten Resultate der im Frühling des Jahres 1886 vom deutschen archäologischen Institute unter Dörpfeld's Leitung vorgenommenen Nachgrabungen am Dionysostheater müssen wir auf den Plan bei Kawerau Abb. 1816 verweisen und leider das Detail übergehen, da ohne Abbildung hier nicht Alles klar gestellt werden kann. Wie schon gesagt, sind die Ergebnisse dieser Untersuchung von der größten Wichtigkeit. Einmal sind unter den Fundamenten des Bühnengebäudes Reste einer älteren Anlage zu Tage gefördert. Es fanden sich nämlich zwei ringförmige Mauerstücke aus Kalksteinblöcken, welche in die Linie einer Kreisperipherie fallen und als Theile einer alten Orchestraumgrenzung angesehen werden müssen. Diese alte Orchestra lag nordöstlich von dem älteren der beiden im Dionysosbezirk erhaltenen Tempel (Plan bei Baum. Abb. 1816 D.; in meinen Bühnenalterthümern Fig. 7 gehört zu diesem Tempel das schiefwinkelig die Mauer 2—3 schneidende Mauerstück bei p). Sie liefert uns das Bild der ältesten Anlage des kreisförmigen Tanzplatzes vor dem Tempel. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß Tanzplatz und Tempel der Zeit vor den Perserkriegen angehören; die Baureste des letzteren weisen auf die Zeit vor Peisistratos hin. Wie weit sich damals die Sitzreihen erstreckten, ist nicht zu ermitteln; indessen läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß man schon Theile des Akropolisfelsens mit für dieselben verwerthet hat. Die Sitze selbst hat man sich als Holzbänke vorzustellen.

Eine Untersuchung des Bühnengebäudes ergab sodann entgegen der bisherigen Annahme, nach der dasselbe aus dem fünften Jahrhundert stammen sollte, daß die ältesten Reste erst dem vierten Jahrhundert, und zwar der Zeit des Lykurg angehören.

Das Skenengebäude besteht der Hauptsache nach aus einem lang gestreckten Rechteck, aus dem an den Seiten zwei thurmartige Vorbauten vorspringen. Auch zu beiden Seiten der Vorsprünge setzt sich das Skenengebäude fort, doch ziehen sich hier die Wände nicht so weit zurück, wie die Wand zwischen den Vorsprüngen. Von einem Bühnengerüst ist keine Spur erhalten, jedoch ist zwischen die beiden thurmartigen Flügel des alten Baus später eine säulengeschmückte Wand (προσκήνιον) in einer Entfernung von im Lichten 2,00 m eingefügt. Ehe dieselbe gebaut war, hatten die stark vortretenden Flügel den Zweck, die temporäre, vermuthlich aus Holzwerk und Leinwand errichtete Decoration zwischen sich aufzunehmen und die Befestigung der Hölzer zu erleichtern. Nach Süden zu ist dem Skenengebäude eine zum Dionysosbezirk gehörige Halle unmittelbar vorgelegt, deren Vorderwand an die Nordwestecke des älteren Tempels anstößt, dessen nördliche Stufen sie überschneidet. Auf Grund architektonischer Untersuchung muß überhaupt angenommen werden, daß vor der Zeit des Lykurgos ein festes Bühnengebäude überall nicht existierte.

Aus Lykurg's Zeit stammt auch der steinerne Zuschauerraum, der eine ganz einheitliche Anlage zeigt und in der Verwendung des Materials mit den Resten des Skenengebäudes durchaus gleichartig ist. Auch die Ehrensessel sind der Lykurgischen Zeit zuzuweisen. Abarbeitungen, welche an der zweituntersten Sitzstufe vorgenommen sind, deuten darauf hin, daß man in späterer Zeit hier eine zweite Sesselreihe aufstellen wollte.

Als das Theater zum ersten Male ein festes Bühnengebäude erhielt, war der Bestand derselben folgender: Die Orchestra bestand, so weit sie architektonisch begrenzt war, aus einem Halbkreise, dessen Peripherie um etwa einen halben Radius verlängert ist. In der That liegt aber der alte kreisförmige Tanzplatz in ganzer Ausdehnung frei vor dem Bühnengebäude. Ein ergänzter voller Kreis reicht südlich noch nicht bis an das spätere Proskenion heran. Um den Orchestrahalbkreis läuft als Grenze für die untere Sitzreihe ein zweiter Halbkreis, in derselben Weise verlängert, der aus einem ein wenig tiefer gerückten Mittelpunkte construiert ist, so daß die Abstände zwischen den beiden Kreislinien im Osten und Westen größer werden, als im Norden. Concentrisch um diesen Kreis geführt, steigen die Sitzstufen auf.

Nach Süden, östlich und westlich den Raum für je eine Parodos frei lassend, schließt sich das Bühnengebäude an, dem nach dem heiligen Bezirke zu eine Halle vorgelegt ist.

Dem ersten wichtigen Umbau des Theaters gehört die Errichtung jenes festen Proskenions in Gestalt einer säulengeschmückten Wand an. Diese erhebt sich an derselben Stelle, an der wir uns das alte temporäre Proskenion aufgestellt denken müssen. Nur die vorspringenden Flügel sind eingezogen worden, da dieselben jetzt selbst nur decorativ sind und nicht mehr den Zweck haben, daß eine weitere Decoration zwischen ihnen aufgestellt werden soll. Daß in früher Kaiserzeit ein weiterer Umbau des ganzen Bühnengebäudes stattgefunden hat, wird durch aufgefundene Architekturfragmente an der Façade desselben bezeugt, namentlich durch Reste einer Pfeilerstellung mit Arkaden, die in Material (Hymettosmarmor) und Kunstformen ein genaues Gegenstück in den Arkaden beim Thurm der Winde haben. Daß dieser Umbau unter Kaiser Claudius (gemeint ist wahrscheinlich Nero) erfolgte, wird durch eine im Theater gefundene Architravinschrift CIA III, 158: [Διονύσῳ Ἐλ]ευθεριεῖ καὶ [Νέρωνι Κλ]αυδίῳ Καίσαρι Σε[βαστῷ Γερμανικῷ ὁ δεῖνα ἐκ τῶν] ἰδίων ἀνέθηκε κτλ. wahrscheinlich gemacht. Diesem Umbau mag die künstliche Pflasterung der Orchestra, vielleicht auch die erstmalige Errichtung eines an der Vorderseite mit Sculpturen geschmückten Logeions angehören. Der letzte bezeugte Umbau fand durch Phaedros statt, vermuthlich im dritten Jahrh. n. Chr.; vgl. CIA III, 239. In dieser Zeit wurde bei einer Veränderung des Logeions die jetzt noch stehende Vorderwand desselben, die mit Sculpturen einer früheren Epoche geschmückt ist, errichtet. In diese späte Bauperiode fällt auch die Aufstellung der Balustrade, welche Orchestra und Zuschauerraum gegen einander abgrenzt und die Ueberdeckung der offnen Partieen des Kanals mittels durchbrochener Steinplatten.

Endlich ist auch das Theater im Amphiareion zu Oropos untersucht worden. Ueber dieses liegt jetzt der von Kawerau noch nicht benutzte Bericht in den Πρακτικὰ τῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας v. J. 1886 (Athen 1888) S. 51 ff. vor, aus dem wir Folgendes hervorheben. Das Theater ist nur klein, die Orchestra hat einen Durchmesser von ungefähr 12 m; die innere Breite des

Bühnenhauses beträgt 12,33 m, die ganze Tiefe bis zur Front des Proskenions etwa die Hälfte. In einem Abstande von nicht ganz 2 m von der der Orchestra zugewandten Vorderwand des Bühnengebäudes steht zwischen zwei antenartig vorspringenden Querwänden des Bühnengebäudes das προσκήνιον (im Sinne Kawerau's), bestehend aus einer mit dieser parallellaufenden Reihe von 8 dorischen monolithen an Pfeiler angelehnten Halbsäulen, deren Höhe etwa 1,883 m beträgt, und die zu jeder Seite in den Ecken von einem Pilaster flankiert sind. Von den Capitälen ist nur ein kleines Stück erhalten, vom Epistyl dagegen 4 mit einer Inschrift versehene Stücke; der Fries ist aus demselben Stücke mit dem γεῖσον gearbeitet. Die Inschrift lautet ... ἀ]|γωνοθετή|σας τ[ὸ] προ|σκήνιον κα|ὶ τοὺς πίνα| [κας .... Da der Block mit σας τὸ προ auf den beiden mittleren Halbsäulen lag, so bestimmt er die Lage der übrigen Fragmente. Die Säulenintercolumnien von einer Breite von 1,05—1,06 m waren nicht offen, sondern mit Ausnahme des mittleren durch die in der Inschrift genannten πίνακες geschlossen; es finden sich in den Seiten der Pfeiler noch die langen Nuthen, in welche die Holztafeln eingesetzt waren. Das Intercolumnium zwischen den beiden mittleren Säulen ist ein wenig breiter, als die übrigen (= 1,085 m) und war offenbar eine Thür; auf der Schwelle finden sich noch zwei runde Löcher für die Thürangeln. Wir haben hier also die nämliche Herstellung des προσκήνιον, wie im Theater zu Assos (vgl. Bühnenalterth. S. 23, A. 2). Hinter dem Bühnenhause fanden sich Marmorfragmente eines dorischen Gesimses mit der Inschrift ... τὴν σκηνὴν καὶ τὰ θυρώ[ματα] .... γενόμενος ..... [Ἀμ]-φιαράωι, die sich jedoch bei dem Mangel weiterer Fragmente nicht genauer localisieren lassen. Der fehlende Name wird einen Priester bezeichnet haben; vor γενόμενος ist noch der Rest eines Σ erkennbar, und in anderen Inschriften des Amphiareions kommt mehrfach ἱερεὺς γενόμενος vor. Die ganze Anlage stammt aus griechischer Zeit. Die Schwelle des Proskenions liegt auf gleichem Niveau mit dem Orchestrafußboden; eine Treppe von der Orchestra auf die Höhe des Proskenions ist nicht vorhanden.

Ich habe bereits in den Bühnenalterthümern S. 109, A. 3 mitgetheilt, daß Dörpfeld zum Bruch mit der älteren Anschauung und zur Aufstellung seiner Theorie durch die Erwägung

veranlaßt wurde, daß bei der Auffassung der fraglichen Wand als Hyposkenion die Bühne zu große Höhe und zu geringe Tiefe erhalten und ohne jede Verbindung mit der Orchestra sein würde. Jetzt führt Kawerau S. 1733 ff. Folgendes aus. Nicht nur der Choreut, der ursprünglich mit dem Chor in Wechselrede trat, sondern auch der der Ueberlieferung nach von Thespis aufgestellte Schauspieler sprach von einer etwas erhöhten Stelle herab; auch die Musiker fanden auf einer solchen ihren Platz. Der Sprecher wurde von den Tänzern umkreist. Als der zweite Schauspieler auftrat, ergab es sich von selbst, daß die Handelnden und Sprechenden sich mehr nach einer Richtung wendeten und daß die Zuschauer sich nach dieser Seite zusammendrängten und nicht mehr den vollen Kreis einnahmen. Soweit stimmt diese Entwickelung mit der von v. Wilamowitz gegebenen, im Folgenden aber weicht Kawerau wesentlich ab. Gleichzeitig fährt er fort, trat das Bedürfniß auf, der Handlung einen Hintergrund zu geben. Zunächst diente als solcher die Bude der Schauspieler, bald aber wurde dieselbe mit einer Bretterwand verdeckt, welche mit einer Thür für das Auf- und Abtreten der Schauspieler versehen ist und die Wand eines Hauses darstellt. Damit hat das Zelt, die σκηνή, sein προσκήνιον, das, was vor dem Zelte liegt, die Decoration, erhalten. Diese Wand selbst konnte decoriert werden — zu Sophokles' Zeit kam die σκηνογραφία auf —, man konnte aber auch je nach Bedürfniß vor ihr weitere Decorationen anfbauen. Als ein massives Bühnengebäude errichtet wurde, setzte man vor die der Orchestra zugewandte Front desselben die bewegliche Decoration in Stein übersetzt; ein festes säulengeschmücktes Proskenion wurde vor das Bühnengebäude vorgebaut, wie es sich in Epidauros und Oropos erhalten hat. Hölzerne Gerüste, ἴκρια, für die Zuschauer existierten schon, als es nur erst den kreisförmigen Tanzplatz gab, und wo man einen ebenen Platz an Hügelgehänge gelehnt in der Nähe des Festortes vorfand, wird man sich die Gunst der natürlichen Lage zu Nutze gemacht und durch geringe Nacharbeit einen geeigneten Raum geschaffen haben, welcher der Zuschauerrunde Sitze bot. Daraus entwickeln sich dann die steinernen Zuschauerräume, d. h. an natürlichen Bergabhängen angelegte Sitzreihen mit einem Belag von steinernen Sitzplatten, neben denen sich hie und da, wo das Spiel an

einen Platz in der Ebene gebunden war, die alten hölzernen ἴκρια gehalten haben werden.

Mit der Einführung eines zweiten und dritten Schauspielers, überhaupt mit der Darstellung einer Handlung, welche ein häufiges Auf- und Abtreten der Agierenden erforderlich machte, mußte der erhöhte Standpunkt für den Darsteller schwinden. Höchstens wenn der Schauspieler eine längere Rede zu halten hatte, konnte er noch einmal eine Stufe oder ein Podium betreten. Als Ersatz für dieses tritt dann der Kothurn ein. Den Schauspielern wird durch den Kothurn ein bewegliches Gerüst unter die Füße gegeben, das ihnen Bewegungsfreiheit gestattet, sie aber auch über den sie umgebenden Chor heraushebt. Das Publicum ist in ansteigenden Rängen geordnet, so daß es die ganze Orchestra übersehen kann.

Was nun die weitere Entwickelung zum römischen Theater, d. h. zum Theater mit Logeion, betreffe, so entziehe sich diese im Einzelnen noch unserer Kenntniß; die Gründe für diese Umwandlung sowie der Zeitpunkt derselben blieben noch festzustellen. Es scheine jedoch, daß man nicht in der Orchestra eine erhöhte Bühne aufbaute, sondern daß man die den Zuschauern zugekehrte Hälfte des alten Tanz- und Spielplatzes tiefer gelegt habe. Dörpfeld denke sich die römischen Gladiatorenkämpfe als Veranlassung. Nach Vitruv habe man diesen neu gewonnenen Raum zu Sitzplätzen für die Senatoren benutzt. Bei dieser Betrachtungsweise bleibe der Raum, auf dem Schauspieler und Chor zusammen agierten, genau derselbe, der er stets gewesen, nämlich die alte Orchestra, oder doch ein Stück derselben; auch die alte Decorationswand bleibe unverändert dieselbe. In der That zeige sich bei den Theatern von Aizanoi, Telmissos, Patara und Aspendos [2]), daß sich das römische Logeion auf gleicher Höhe mit der untersten der ringförmigen Stufen befinde, daß also eine Erhöhung des Spielplatzes gegenüber dem alten Zuschauerraum nicht stattgefunden habe. Diese Erhöhung bestehe nur für den dem Zuschauerraum zugewandten Theil der Orchestra. In Pergamon und Assos habe man zwar ein erhöhtes Logeion angelegt, aber

2) Anders die Tafel mit der Reconstruction dieses Theaters in dem Berichte über die Unternehmung des Grafen Lankoronski.

von den Zuschauerrängen die unterste Stufe abgeschnitten, so daß doch factisch Bühne und unterster Zuschauerraum auf gleicher Höhe lägen. Andere Monumente freilich (Orange, Dionysostheater, Odeion des Herodes) zeigten, daß sich das Logeion über die ringförmigen Stufen erhebe; diese Anordnung werde die spätere sein.

Hinsichtlich der Vorderwand des Bühnengebäudes wird noch bemerkt, daß es auch im römischen Theater noch hin und wieder kenntlich bleibe, daß dieselbe nicht völlig eins mit der Decorationswand, sondern die letztere nur an jene angelehnt sei. Im Odeion des Herodes z. B. rage die monumentale Decoration nur bis zur Höhe eines Geschosses auf, während sich die dahinter liegende Vorderwand des Bühnengebäudes hoch darüber hinaushebe.

Indem wir das, was der Aufsatz von Kawerau sonst bringt, übergehen, bemerken wir nur, daß S. 1733 die Construction des griechischen Theaters nach Vitruv, und zwar im Anschluß an die von Wecklein und Petersen empfohlene Auffassung, behandelt wird. Dabei wird hervorgehoben, daß die wenigen Monumente, bei welchen Reste des griechischen Bühnengebäudes erhalten und erkannt sind, mit Vitruv's Beschreibung nicht übereinstimmen, da sie mit Sicherheit zeigen, daß in älterer Zeit eine Bühne, wie sie Vitruv schildert, nicht existiert hat, daß mithin auch eine Trennung von Schauspielern und Chor, nach Bühne und Orchestra, nicht stattfand.

Diese neue Auffassung mußte nothwendig zu einer anderweitigen Behandlung derjenigen Momente führen, welche man für das Vorhandensein eines Logeions anzuführen pflegt. So finden wir schon bei Kawerau die Behauptung, Vitruv irre, wenn er in seiner Construction auf der verlängerten Quadratseite die Vorderwand des Logeions errichten lasse, während dieselbe factisch den Standort der vor das Bühnengebäude vorgebauten Decorationswand, des Proskenions, bestimme. Mehr derartiges findet sich in der Besprechung, welche Reisch (Nro. 4) meinem Lehrbuch der Bühnenalterthümer hat angedeihen lassen, und in der er mir aus dem Festhalten an der erhöhten Bühne und dem Tanzgerüst für den Chor einen schweren Vorwurf macht. So wird dort vorgetragen, daß die von mir zum Beweise dafür, daß die Schauspieler getrennt vom Chor auf einem erhöhten Logeion

agierten, beigebrachte Stelle Arist. Vesp. 1514: ἀτὰρ καταβατέον γ' ἐπ' αὐτούς keine Beweiskraft habe, da καταβαίνειν daselbst nicht im örtlichen Sinne zu fassen sei, sondern soviel als χωρεῖν εἰς ἀγῶνα bedeute. Indessen will Reisch doch die Möglichkeit meiner Auffassung zugeben, aber dann doch nur darauf schließen, daß Philokleon, als er die fraglichen Worte sprach, sich auf einem erhöhten Standpunkte befunden habe; von welcher Art dieser gewesen sei, wird jedoch nicht angegeben. Ferner wird bestritten, daß das Wort σκηνή in classischer Zeit für »Bühne« gebraucht sei. Plato Legg. VII. p. 817 C: μὴ δὴ δόξητε ἡμᾶς ῥᾳδίως γε οὕτως ὑμᾶς ποτε παρ' ἡμῖν ἐάσειν σκηνάς τε πήξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους hat man σκηνὰς πηγνύναι mit »Bühnen aufschlagen« übersetzt, wobei selbstverständlich die »Buden« mit verstanden sind, und aus dem Zusammenhange geschlossen, daß σκηναί gerade die Fläche bezeichnen müsse, auf der die ὑποκριταὶ εἰσάγονται. Dem gegenüber wird die fragliche Wendung einfach durch »Zelte aufschlagen« übersetzt. Die τραγικὴ σκηνή bei Xen. Cyrop. VI (nicht VII), 1,54 hat man auf das sonst μηχανή genannte Gerüst bezogen und, weil man in der μηχανή eine Oberbühne zu erkennen hat, kein Bedenken getragen, diese Stelle zu denen zu rechnen, in welchen σκηνή »Bühne« heißt. Reisch versteht jedoch unter σκηνή an dieser Stelle das provisorische hölzerne Schauspielhaus. Endlich hat man in den Aristotelischen Wendungen ἀπὸ σκηνῆς und ἐπὶ σκηνῆς unser Wort stets mit »Bühne« übersetzt, der Verfasser aber führt aus, daß ἀπὸ σκηνῆς »vom Schauspielhause her« und ἐπὶ σκηνῆς »bei dem Schauspielgebäude, vor der Decorationswand« bedeuten könne. Er will jedoch die Möglichkeit der bisherigen Bedeutung nicht geradezu leugnen, bemerkt aber, daß bindende Schlüsse auf die Zustände des classischen Theaters aus diesen Wendungen schon darum nicht gezogen werden dürften, weil in der Zeit zwischen Euripides und Aristoteles einschneidende Veränderungen im Bühnenwesen vorgegangen seien. Auch diese Aeußerung steht im Gegensatze zu der bisherigen Anschauung, der zufolge die in die fragliche Zeit fallenden Veränderungen sich auf die äußeren Bedingungen des Theaterwesens, jedoch noch nicht auf die Art des Spiels bezogen. Endlich wird auch die Beweiskraft der Vasenbilder, welche dra-

matische Scenen darstellen und ein Logeion zeigen, abgeschwächt. Wir werden unten bei dem Berichte über die Abhandlung von Heydemann (Nro. 16) dieselben genauer besprechen und heben hier nur hervor, daß Reisch lediglich zugiebt, es möge in Unteritalien Sitte gewesen sein, die Schauspieler bei Komödienaufführungen, welche des Chors entbehrten, auf einem erhöhten Holzgerüst auftreten zu lassen, falls die Zuschauer auf ebenem Boden standen; dieses primitive βῆμα möge dann in größeren Städten durch einen festen Bau ersetzt sein; indessen bedürfe es noch einer eingehenden Untersuchung darüber, in wie weit diese Darstellungen auf die classische griechische Zeit schließen lassen.

Die im Vorstehenden entwickelte Ansicht Dörpfeld's, nach der, wie wir hier hinzufügen, die Schauspieler, welche nicht aus der in der Decorationswand befindlichen Thür auftreten, auf demselben Wege wie der Chor, nämlich durch die Parodoi, kamen, hat vielfach Beifall gefunden. So hat R. C. Jebb in einem Zusatze zu Hager's Besprechung meiner Bühnenalterthümer in The classical Review 1887 Nro. 10, S. 298 sich beifällig geäußert und, um auch aus einem Drama einen Beweis für das Spiel auf gleichem Niveau beizubringen, auf die bewegte Scene im Soph. Oed. Col. v. 835 f. hingewiesen, welche wesentlich an Kraft gewinne, wenn der Chorführer nicht bloß aus der Orchestra an den höher stehenden Kreon herantrete. In gleicher Weise hat J. S. Furley in derselben Zeitschrift 1889 S. 85 nach Zusammenfassung der Ergebnisse der Forschungen Dörpfeld's das Auftreten der Ismene Oed. Col. v. 313 ff. angeführt. Nach der älteren Theorie befinde sie sich v. 310—323 zu Pferde auf der Bühne, oder sie steige in der Orchestra ab und begebe sich über eine Treppe auf das Logeion, besser mache sich die Scene nach der neuen Theorie, welche sie durch die Parodos kommen und in der Orchestra der Antigone begegnen lasse. Furley hat vergesssen, daß schon Schneidewin angemerkt hat, das Pferd werde gar nicht sichtbar. Sodann wird noch Agamemnon's Auffahrt herangezogen, die während der Anapästen v. 774—800 W. sich zu einer großen Procession durch die Orchestra entwickele; von einem Hinaufsteigen auf die Bühne sei im Texte nichts zu finden. Sodann findet sich die neue Theorie

in Baedeker's Griechenland 2. Aufl. S. 51 f. von Lolling reproduciert. Ferner war auf dem bei Gelegenheit der Berliner Jubiläumsausstellung aufgestellten Panorama von Pergamon die σκηνή des griechischen Theaters so niedrig, daß die Annahme nahe liegt, der Künstler habe Dörpfeld's Resultate gekannt und befolgt. Endlich hat unter dieses Gelehrten Leitung im December 1888 zu Athen eine Aufführung von Sophokles' Antigone stattgefunden, über welche der Berichterstatter F. A. Gardner im Athenaeum vom 12. Jan. 1889 Nro. 3194 bemerkt: »In accordance with the most recent discoveries, the chorus and actors had not separated stages, but the former merely stood back on each side during the dialogue, thereby becoming far less prominent then they are, for instance, at Cambridge. They seem less a conventional addition, more an accidential crowd that forms a background to the action of the play.« Etwas modificiert wird die fragliche Lehre vorgetragen in dem Anhange zu F. Schubert's Ausgabe der Antigone (Leipzig 1889), an dessen Abfassung sich Reisch durch Rathschläge und Auskünfte betheiligt hat. Hier wird S. 59 allerdings das Auftreten der Schauspieler durch die Parodos und das Spiel in der Orchestra gelehrt und S. 61 von der Decorationswand und dem Fehlen des λογεῖον in der classischen Zeit gesprochen, dazwischen aber heißt es, Geister und Dämonen der Unterwelt seien aus dem »Unterraume« aufgestiegen. Leider ist nicht hinzugefügt, wie wir uns diesen zu denken haben.

Die neue Theorie ist jedoch auch nicht ohne Widerspruch geblieben. B. Arnold hat in dem unter Nro. 5 aufgeführten Aufsatze, auf den wir weiter unten zurückkommen werden, die Vasenbilder mit dramatischen Scenen behandelt und das Resultat gewonnen, daß in Unteritalien bei der Aufführung griechischer Komödien die Schauspieler regelmäßig ihren Standort auf einem Logeion hatten, welches theils mit hölzernem theils mit steinernem Unterbau den Vorschriften Vitruvs entsprach. Dieses Logeion sei jedenfalls auch bei tragischen Aufführungen zur Verwendung gekommen. Der Umstand, daß auf den Kunstdenkmälern sich keine Spur eines für den Chor errichteten Tanzgerüstes finde, sei nicht als Beweis dafür geltend zu machen, daß ein solches überhaupt nicht existiert habe; denn es gebe überall keine Darstellung, in

welcher der Chor bei einer dramatischen Aufführung thätig vorgeführt werde. Da der Verfasser die fraglichen Vasenbilder insgesammt auf die alte attische Komödie bezieht, so darf man, ohne daß dies ausdrücklich ausgesprochen wird, annehmen, daß er auch für das athenische Theater der classischen Zeit ein Logeion statuiert. Daß wir uns darin nicht irren, zeigt desselben Verfassers Aufsatz über »Schauspieler und Schauspielkunst« in Baumeister's Denkmälern des classischen Alterthums, in dem S. 1576 bestimmt ausgesprochen wird, daß die Schauspieler bei den Aufführungen ihren Standort lediglich auf dem Logeion hatten.

Eingehender und mit ausdrücklicher Nennung Dörpfeld's bespricht die neue Theorie Opitz in dem unter Nro. 6 aufgeführten Buche S. 103 ff. Was die geringe Tiefe der Bühne anlange, so dürfe man nicht moderne Anschauungen auf das Alterthum übertragen. Eine tiefe Bühne sei schon durch die Rücksicht auf die Sichtbarkeit des. Dargestellten ausgeschlossen. Für gewöhnlich sei die Zahl der zu gleicher Zeit auf dem Sprechplatz Befindlichen gering. Die große Länge der Bühne hätte bei der der griechischen Kunst eigenen Anordnung der Figuren auch das gelegentlich nöthige Auftreten von mehr Personen ermöglicht. An einer wechselseitigen Beeinflussung der bildenden Kunst und der Bühnendarstellung könne nicht gezweifelt werden. Auch der zweite Einwand Dörpfeld's, die zu große Höhe der Bühne, sei nicht stichhaltig. Die Annahme eines Gerüstes für den Chor sei nicht unmöglich, und was die Durchschneidung der Architectur des Hyposkenions anbetreffe, so sei es denkbar, daß ebenso, wie man die oft sehr kunstvoll verzierte Bühnenhinterwand zum Zweck der einzelnen Vorstellung mit einem Behang verkleidete, auch die oberen Säulentheile der Bühnenvorderwand während der Vorstellung verdeckt worden wären, um nach derselben wieder enthüllt zu werden. Das Theater sei ja auch in nicht decoriertem Zustande oft benutzt worden. Auf das von E. Petersen Wiener Studien VII, S. 177 erhobene Bedenken, warum man die Bühne so hoch gemacht habe, wenn man doch genötigt war, diese Höhe durch Erhebung der Orchestra wieder zu vermindern, erwidert der Verfasser, es stehe nichts der Auffassung entgegen, daß die Griechen das Bedürfniß gehabt hätten, auch die Choreuten, wie Statuen auf einer Basis zu sehen, und

daß erst daraus die Höhe der Bühne sich ergeben habe. Auch das alte deutsche Theater habe vor dem eigentlichen Spielplatze eine niedrigere Vorderbühne gehabt, auf welcher wahrscheinlich die sogenannten »Zwischengesänge« gesungen worden seien. Trotzdem wagt Opitz nicht die Theorie von dem Gerüst in der Orchestra beizubehalten, weil sie zu mangelhaft bezeugt sei, nimmt jedoch als sicher an, daß für die Schauspieler ein hölzernes Podium zu jeder Vorstellung aufgeschlagen wurde, und gibt der neuesten Forschung zu, daß die fragliche Wand als Bühnenhinterwand gedient habe und daß Vitruv, wenn er von einer hohen griechischen Bühne redet, sich im Irrthum befinde.

F. Harzmann (Nro. 13) macht S. 5, wenn wir ihn richtig verstanden haben, auf den Widerspruch aufmerksam, der darin liege, daß man eine säulengeschmückte Decorationswand errichtet habe, um sie später wieder mit einer aus Holzwerk und Leinwand errichteten Decoration zu verdecken, beruft sich sodann auf den überwiegenden Gebrauch des Wortes προσκήνιον von der Bühne, der allerdings von der Gegenseite geleugnet wird, sowie auf die Vasenbilder und will aus den neuen Forschungen nur den Schluss ziehen, daß lange Zeit ein hölzernes Logeion in Gebrauch gewesen sei, welches denn auch keine Spuren hätte hinterlassen können, sich aber aus akustischen Gründen empfohlen habe. Für die geringe Tiefe des Logeions hätte seine Länge entschädigt, und der Gedanke, die tragisch costümierten Heroengestalten hätten sich unter den Choreuten in der Orchestra bewegt, sei lächerlich. Es fehlt den Ausführungen zum Theil an Klarheit und Schärfe, und eine Beweisführung wird nicht versucht.

Von großem Gewichte ist, was Todt in dem Nachtrage zu seinem oben besprochenen Aufsatze S. 538 ff. gegen Kawerau ausführt. Er giebt zu, daß es dreist erscheinen könne, wenn jemand aus der Ferne den so überaus verdienstlichen Architekten, welche die ältesten Baudenkmäler ans Licht ziehen, gegenüber seinen Zweifel auszusprechen wage, aber er könne bis jetzt den Schluß, daß überhaupt ein Logeion nicht vorhanden gewesen, aus dem sehr selbstverständlichen Umstande, »daß im Dionysostheater von einem Bühnengerüst keine Spur vorhanden ist«, nicht anders als einen übereilten und zu weit gehenden ansehen. Man dürfe doch über die Ausgrabungen nicht die ganze dramatische Litte-

ratur ignorieren, man müsse vielmehr auch hier die Worte von Wilamowitz's anwenden: »Von dem, was in den Stücken selbst steht, läßt sich nichts abdingen.« Sodann wird die Frage aufgeworfen, warum mit der Einführung des zweiten Schauspielers u. s. w. der erhöhte Standplatz, der also in den Urzeiten vorhanden war, schwinden mußte. »Warum konnte der vorhandene und doch auch als Podium für längere Reden beizubehaltende (hier liegt wohl ein Mißverständniß vor) Redeplatz nicht vielmehr zweckmäßig erweitert werden? Sollten die Griechen mit dieser dem Bedürfniß abhelfenden Erfindung auf die Römer gewartet haben?« Was ferner den Ersatz durch den Kothurn anbetrifft, so weist der Verfasser auf die Komödie hin, die sich des Kothurns nicht bediente, in der also der Schauspieler sich vom Chor nicht herausgehoben hätte. Für einen erhöhten Sprechplatz zur Zeit der entstehenden und blühenden dramatischen Kunst in Athen seien geradezu beweisend einmal alle diejenigen Stellen, wo jemand in die Tiefe versinkt oder aus der Tiefe aufsteigt. So vor allen Prometheus, der jedenfalls schon im 5. Jahrhundert mit seinem Felsen in die Tiefe gestürzt sei und damit die Angabe Vitruvs von dem ca. 12 Fuß hohen Logeion bestätige. Oder habe man etwa den Schauplatz so tief ausgekellert? Davon könnten sich eher als von einem Holzgerüst Spuren erhalten haben. Ferner habe der Schatten der Klytaemnestra direct aus der Unterwelt kommen müssen. Sodann werde ein erhöhtes Logeion durch diejenigen Stellen bewiesen, wo jemand aus der Orchestra auf die Bühne steige; wolle man den Agamemnon und den Anfang des Orestes nicht gelten lassen, so werde man doch nicht über die Lysistrate hinwegkommen, wo v. 352 ff. der Chor der Weiber auf der die Burg darstellenden Bühne steht und von dem Chor der Männer belagert wird; die letzteren ständen natürlich in der Orchestra und würden von ersteren mit Wasser begossen. Es folgt dann noch der Hinweis auf die Vasenbilder. Auch die Vermuthung über die Art, in der sich der Uebergang zum römischen Theater vollzogen habe, wird von Todt bezweifelt, der die Griechen nicht für so überaus unpraktisch halten kann, daß sie sich die Orchestra für alle anderen Agonen außer den Dionysischen unbrauchbar gemacht haben sollten. Dahingegen stimmt der Verfasser der

Annahme Kawerau's, daß man schon frühzeitig, d. h. nicht erst um ein Menschenalter nach 490, mit dem Aufschlagen einer Hinterwand vorgegangen sei, gern bei.

Aus Vorstehendem erhellt, daß der neuen Theorie außerordentlich gewichtige Bedenken entgegenstehen. Man halte fest, daß durch die Entdeckungen an den Monumenten über das Theater der classischen Zeit durchaus nichts festgestellt worden ist, daß wir also für unsere Kenntniß desselben lediglich auf die Dramen selbst angewiesen sind, und was diese lehren, muß unter allen Umständen für uns maßgebend sein. Uebrigens haben wir vor einem abschließenden Urtheile noch die in Aussicht gestellte Publication Dörpfeld's abzuwarten.

Das gesammte Theaterwesen der Griechen behandelt Opitz (Nro. 6) in seinem ansprechend geschriebenen und von allem gelehrten Beiwerk freien, also für weitere Kreise geeigneten, Buche. Der Verfasser benutzt überall die neuste Forschung, befolgt aber — nicht eben glücklich — ein conciliatorisches Verfahren, wie er sich denn hinsichtlich der ältesten Stücke des Aeschylos an v. Wilamowitz anschließt (S. 187) und, wie oben bemerkt, auch Dörpfeld Zugeständnisse macht. Opitz denkt sich nämlich vor der oben oft erwähnten, 12 Fuß hohen, Wand ein Logeion aufgeschlagen, welches doch, um Aufsteigen von Geistern zu gestatten, wenigstens 6 Fuß hoch gewesen sein muß. Es bleiben also von der Hinterwand noch 6 Fuß frei; da nun ein tragischer Schauspieler mit dem Kothurn mindestens 7 Fuß hoch war, so würde ein solcher bis an das Dach des dargestellten Palastes hinan oder sogar über dasselbe hinausgeragt haben. Der Verfasser hat eben übersehen, daß jenes »προσκήνιον« mit dem λογεῖον nicht combiniert werden kann. Auch sonst finden sich Irrthümer, so wird S. 131 vom »Nebenchor« der Areopagiten in den Eumeniden gesprochen, und S. 135 erscheinen sogar die von Zieliński (Gliederung S. 130) für Aristophanes' Ritter statuierten 24 berittenen Choreuten. Für die Forschung bezeichnet das Buch keinen Fortschritt.

Den zweiten Theil des Buches von Oehmichen (Nro. 7) habe ich bereits im Philol. Anzeiger Band XVII. S. 661 ff. besprochen, worauf ich die Leser verweise. Ich habe also hier nur den ersten Theil zu berücksichtigen, welcher sich mit der Con-

struction des griechischen Theaters nach Vitruv beschäftigt. Indem ich mich auf meine Ausführungen in den Bühnenalterthümern S. 15 ff. beziehe, um eine erneute Darlegung der strittigen Punkte an dieser Stelle zu vermeiden, bemerke ich nur, daß auch die neue von Oehmichen gegebene Erklärung nicht völlig befriedigt. Der Verfasser geht allerdings von der richtigen Voraussetzung aus, daß der zweite und dritte Kreisbogen mit dem Radius des Urkreises zu construieren sei, irrt aber in der Erklärung der intervalla, als welche er die offnen Parodoi des griechischen Theaters ansieht, indem er auf die Schönbornsche Ansicht zurückgreift, welche ich schon Philol. XXIII S. 285 zurückgewiesen habe. Außerdem steht seiner Auffassung ein Moment entgegen, welches auch bei meiner Erklärung von mehreren Seiten und, wie ich jetzt zugebe, mit Recht getadelt ist, nämlich daß »rechts« und »links« in Beziehung auf die Orchestra und das Proscenium von verschiedenem Standpunkte aus gebraucht worden ist. Somit kann ich auch diese neue Erklärung der Stelle nicht für abschließend halten, obwohl der Verfasser mit meinem Resultate übereinstimmt und mit mir die Bestimmung der Länge der gesammten Skene als Zweck der letzten Operation ansieht.

Ueberhaupt ist noch keine Deutung aufgestellt, welche nach allen Seiten hin befriedigte. Wecklein's und Petersen's Erklärung steht entgegen, daß beide die letzten Kreisbögen mit dem Durchmesser des Urkreises als Radius ausführen; gegen meine Deutung ist von Oehmichen mit Recht Mehreres eingewandt; auch Brunn's Ansicht, welche Oehmichen anführt und nach der jedenfalls richtig der Radius des Urkreises zu den beiden letzten Bögen verwandt wird, scheitert an der Erklärung der intervalla. Dieser Gelehrte nimmt als Intervalle die beiden Hälften der durch den Mittelpunkt des Grundkreises gelegten Parallele und verfällt daher in den Irrthum Wecklein's, nach dem durch ab intervallo der Endpunkt der bei der Construction des Kreisbogens in den Zirkel genommenen Linie als Ausgangspunkt desselben bezeichnet werden soll. Auf die Schwierigkeiten, welche den Ausführungen Petersen's sonst entgegenstehen, habe ich Philolog. XLV S. 239 ff. aufmerksam gemacht.

Erneute Erwägungen veranlassen mich Folgendes darzulegen, was vielleicht bei vorurtheilsfreier Betrachtung hie und da Zu-

stimmung finden wird. Die Ueberlieferung der Vitruvstelle (V, 8) ist in den Handschriften sehr fehlerhaft. Nicht nur daß eine arge Wortverstellung, wie sie bei Rose und Müller-Strübing nachzusehen ist, von Giocondo hat in Ordnung gebracht werden müssen, sondern auch hinsichtlich der Worte dexter und sinister, welche bei der Construction von der größten Wichtigkeit sind, ist die Ueberlieferung geradezu falsch. Nach Beseitigung jener Verstellung lauten die Worte in den besten Handschriften: et circino conlocato in dextro ab intervallo sinistro circumagitur circinatio ad proscaenii dextram partem, item centro conlocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circum agitur ad proscaenii dextram partem. Hier lag die Nothwendigkeit der Correctur vor. Giocondo schrieb daher nach einer Bologneser Handschrift für das zweite dextram sinistram und ihm folgten die spätern Herausgeber. So las die Stelle auch Genelli. Dieser behandelt (Theater von Athen S. 46) die Sache nur sehr oberflächlich; für den Zweck der beiden Operationen hielt er die Bestimmung der Grenze der Einziehung, welche die cornua gegen die Bühne hin haben sollen, und dem entsprechend nahm er als Radius der Kreisbögen den Durchmesser des Urkreises und construierte dann Kreisbögen bis auf die Tangente; dabei mußte »rechts« und »links« für den Zuschauerraum und das Bühnengebäude entgegengesetzt beurtheilt werden. An dieser, später von Geppert getheilten, Ansicht nahm Marini Anstoß, und da er »rechts« und »links« für beide Theile des Theaters von demselben Standpunkte aus beurtheilt wissen wollte, schrieb er für das erste dextram sinistram und stellte an zweiter Stelle dextram wieder her. Diese Auffassung ist nun, nachdem Rose und Müller-Strübing die Marinische Aenderung in den Text aufgenommen haben, von Wecklein und Petersen adoptiert, und zwar mit der genaueren Bestimmung, daß es sich um die Erweiterung der Orchestra nach beiden Seiten zu handele.

Genelli verfuhr offenbar willkürlich, indem er die Frage aufwarf, welchem Zweck die beiden Kreisbögen dienen sollten, ehe er sich Rechenschaft darüber ablegte, mit welchem Radius dieselben auszuführen seien. Sein Vorgehen hat zur Folge gehabt, daß Marini, der seine Erklärung billigte, den Text änderte, um das gewünschte Resultat leichter zu erreichen. Daß seine, ge-

genwärtig für richtig gehaltene, Lesart aber nur auf Conjectur beruht, ist zum Schaden der Sache unbeachtet geblieben. Ein völlig unbefangenes Verfahren scheint mir folgendes zu sein. Zunächst hat man zu fragen, mit welchem Radius die beiden Kreisbögen auszuführen sind, und da Vitruv über eine anderweitige Oeffnung des Zirkels durchaus nichts sagt, muß man zu der Ueberzeugung gelangen, daß der Radius des Urkreises auch der der Kreisbögen ist und daß jede andere Annahme auf Willkür beruht. Da sodann mit einem Kreise, der circino conlocato in dextro hemicyclii cornu mit dem Radius des Urkreises ausgeführt wird, nur die proscaenii dextra pars berührt werden kann — wobei vorausgesetzt wird, daß »rechts« und »links« vom Zuschauerraume und der Bühnenanlage in gleicher Weise gebraucht wird, weil die andere Annahme bei einer geometrischen Construction sehr unwahrscheinlich ist —, so muß die Textesänderung Marini's verworfen und an erster Stelle die handschriftliche Lesart dextram beibehalten werden; und weil bei Ausführung des letzten Kreisbogens nur die proscaenii sinistra pars erreicht werden kann, so ist an zweiter Stelle mit Giocondo sinistram zu schreiben. Hierauf ist zu ermitteln, was intervallum bedeutet; das giebt Vitruv selbst an die Hand, der V, 1, 8 von einem durch ihn in Fano errichteten Bau sagt: item tribunal, quod est in ea aede, hemicyclii schematis minoris curvatura est formatum. eius autem hemicyclii in fronte est intervallum pedum XLVI etc.; diese Worte führen zu der Annahme, daß an unserer Stelle unter intervallum der Abstand zwischen den beiden cornua hemicyclii, also der Durchmesser des Urkreises, zu verstehen ist.

Hienach müssen die mit dem Radius des Urkreises beschriebenen Kreisbögen im Mittelpunkte des Urkreises ihren Anfang nehmen; dafür, wie man sie nach den Seiten des proscaenium zu führen hat, giebt es bei dem Mangel einer ausdrücklichen Bestimmung zwei Möglichkeiten, je nachdem man den Schenkel des Zirkels nach den Sitzreihen zu durch die Peripherie des Urkreises in weitem Bogen, oder durch den Zwischenraum zwischen dem Durchmesser des Grundkreises und der finitio proscaenii auf kürzerem Wege nach den Prosceniumsseiten hinführt. Bei dem letzteren Verfahren wird man die die finitio proscaenii bezeichnende Linie zweimal schneiden, daher ist das erstere vorzuziehen; das

Resultat bleibt in beiden Fällen das nämliche. Welcher der beiden Kreisbögen zuerst ausgeführt wird, hängt davon ab, wie Vitruv »rechts« und »links« verstanden hat. Im Anschluß an die von ihm II, 8, 11 gegebene Beschreibung der Lage von Halicarnaß: is autem locus est theatri curvaturae similis. — in cornu autem summo dextro Veneris et Mercurii fanum ad ipsum Salmacidis fontem. — (13) quemadmodum enim in dextra parte fanum est Veneris et fons supra scriptus, ita in sinistro cornu regia domus, quam rex Mausolus ad suam rationem conlocavit. conspicitur enim ex ea ad dextram partem forum et portus moeniumque tota finitio, sub sinistram secretus sub moenibus latens portus wird man, da der kleine Hafen, vom Meere aus betrachtet, rechts liegt, mit Oehmichen, der diese Stelle beigebracht hat, annehmen, daß Vitruv den Standpunkt des auf den Sitzreihen befindlichen Publikums als maßgebend betrachtet. Nun erst ist an die Frage heranzutreten, was Vitruv mit dieser Construction bezweckt, und da wird man schwerlich etwas anderes finden, als die Länge sei es der ganzen Anlage des Bühnenhauses, sei es der Bühne selbst.

Niejahr's in trefflichem Latein[3]) geschriebene Abhandlung (Nro. 8) beschäftigt sich mit der von Pollux überlieferten Theorie, der zufolge die beiden Seiten der Bühne eine typische Beziehung auf die Heimath und die Fremde haben sollen. Die Gültigkeit dieser Theorie auch für die classische Zeit ist bislang nicht bestritten worden, wenngleich jeder, der sich damit beschäftigt hat das Auf- und Abtreten der Schauspieler in den Dramen festzustellen, mancherlei Schwierigkeiten gefunden haben wird. Demgegenüber sucht der Verfasser zu zeigen, daß weder in der Tragödie der classischen Zeit, noch in der alten Komödie dieses Bühnengesetz Geltung gehabt habe, daß vielmehr die Bedeutung der beiden Parodoi lediglich nach dem Gesichtspunkte der Deutlichkeit für die Zuschauer bestimmt worden sei. Erst zur Zeit der neueren Komödie sei das Gesetz aufgekommen, und zwar infolge der damals stabil gewordenen Decoration, welche eine Straße

3) Ein spaßhaftes Versehen findet sich S. 10, wo der Verfasser schreibt, Hippolytos habe die Liebe seiner »socrus« verschmäht, wäre das richtig, so würde das Benehmen desselben einer durchaus andern Beurtheilung unterliegen.

in einer Seestadt dargestellt habe. Auch diese Ansicht steht zu der bisherigen im Gegensatze; denn bislang nahm man an, die Lage des Dionysostheaters sei für diese Symbolik maßgebend gewesen. Vgl. Bühnenalterth. S. 158 f.

In dem allgemeinen Theile der Abhandlung (S. 3—7) wird die bekannte schwierige Stelle des Pollux IV 126 behandelt, in welcher der Verfasser mit Schönborn die Worte ἡ μὲν δεξιά u. s. f. auf die Parodoi bezieht. Ich kann nicht sagen, daß seine Deduction, der ich hier nicht ins Einzelne folgen will, mich in meiner Ansicht schwankend gemacht hätte. Hervorheben will ich jedoch noch, daß Niejahr passend auf die Mangelhaftigkeit der Gegensätze in τὰ ἔξω πόλεως und τὰ ἐκ πόλεως μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος einerseits und ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως und οἱ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι andrerseits aufmerksam macht und an Beispielen aus Euripides' Elektra, der Helena und den Trachinierinnen zeigt, die fragliche Lehre müsse darauf beschränkt bleiben, daß die aus der Stadt oder vom Hafen Kommenden die eine Parodos, diejenigen, welche aus der ländlichen Umgebung oder von fernher kommen, die andere Parodos benutzen. Kurz sage das Vitruv, V 6, 8: a foro|peregre, der Grammatiker bei Schol. Aristoph. ed. Dübn. XXVIII zu v. 87 und Tzetzes ebendaselbst XXV v. 34 ff. Natürlich könne sich die Regel nur auf solche Stücke beziehen, die in einer Stadt spielen, wo denn die Stadt nur auf der einen Seite der Bühne zu denken sei, während auf der andern sofort das Land beginne.

Im speciellen Theile (S. 7—15) führt der Verfasser sodann hinsichtlich der einzelnen Dramen Folgendes aus. Was zunächst die Aeschyleischen Stücke betrifft, so ist in diesen die Scenerie nicht näher bezeichnet, so daß eine bestimmte Bedeutung der Paradoi in keiner Weise anzunehmen ist. Ebensowenig gilt die Regel des Pollux für diejenigen Stücke, welche vor einem Palaste oder einem Tempel spielen, wie die Antigone, der König Oedipus, die Phoenissen und Bakchen. Sophokles spricht sich über die Lage des Palastes nicht näher aus; es ist auch völlig gleichgültig, ob Antigone durch die Stadt zur Begräbnißstätte geht, oder die Stadt nicht berührt. Euripides dagegen denkt sich die Stadt zu beiden Seiten des Palastes, denn in den beiden genannten Stücken kommen alle Personen durch die Stadt, in

den Phoenissen Polyneikes v. 261 und 363, Eteokles v. 446, und es ist doch nicht wahrscheinlich, daß letzterer von derselben Seite kommt, wie sein Bruder. In den Bakchen v. 840 führt auch der Weg zum Kithaeron durch die Stadt. Im Orestes sei die Stadt nur auf der einen Seite der Atridenburg zu denken, denn Hermione wisse, als sie v. 1323 vom Grabe der Klytaemnestra zurückkommt, nichts von der Verurtheilung der Geschwister. Dem gegenüber nehme ich an, daß auch hier die Stadt auf beiden Seiten der Burg gedacht ist, da verschiedene Aussprüche der Helena, v. 98: δεῖξαι γὰρ Ἀργείοισι σῶμ' αἰσχύνομαι' 102: δέδοικα πατέρας τῶν ὑπ' Ἰλίου νεκρῶν, 108: εἰς ὄχλον ἕρπειν παρθένοισιν οὐ καλόν, 118: ταρβοῦσά τε Ἀργεῖον ὄχλον sowie der Elektra Worte v. 103: Ἄργει γ' ἀναβοᾷ διὰ στόμα hinlänglich zeigen, daß der Weg vom Schloß zum Grabe erst durch die Stadt führt. Die königliche Jungfrau wird sittsam gegangen sein, ohne sich um die Menschen zu kümmern, so daß es nicht auffallend ist, wenn sie trotz des Ganges durch die Stadt nichts von der Verurtheilung weiß. Demnach lasse ich die eine Parodos durch die Stadt nach Nauplia, Phokis, Sparta und zum Grabe, die andre zum Platze der Volksversammlung führen und weiche damit etwas von N. ab, der den von Phokis kommenden Pylades auch durch die letztere eintreten läßt. In manchen Stücken ferner, wie im Agamemnon, den Choephoren und dem Hippolytos ist die Lage der Stadt von keiner Bedeutung, und da wäre es auffallend, wenn der Gebrauch der Parodoi sich nach einem bestimmten Gesetze hätte richten sollen.

Der Verfasser spricht darauf von den Stücken, in welchen ein Lager dargestellt ist, wie im Aias, der Hekabe und den Troerinnen. Auch in diesen sei die Regel des Pollux nicht anwendbar, ebensowenig wie in denjenigen, deren Schauplatz weit von der Stadt entfernt ist, wie in Euripides' Schutzflehenden, dessen Elektra, Herakliden, und der Taurischen Iphigenia; auch der Philoktet und der Kyklops könnten unmöglich nach der Theorie des Pollux behandelt werden, von der somit nachgewiesen sei, daß sie überhaupt für die Tragödien keine Geltung habe. In diesen könne das Auftreten der Personen lediglich nach der Oekonomie des Stückes selbst beurtheilt werden; es sei den Dichtern nur darauf angekommen das Verständniß des Stückes mög-

lichst zu erleichtern. Seien die Tragödien später in die Norm des Pollux hineingezwängt — was indessen gar nicht feststehe —, so habe das nur zur Verdunkelung geführt.

Die alte Komödie setze sich mit großer Kühnheit über alle Schranken hinweg; wenn sie selbst beim Wechsel des Schauplatzes keine Scenenverwandlung kenne, so dürfe man auch nicht an eine bestimmte Bedeutung der Parodoi denken. Erst in der neueren Komödie, von der wir uns aus Plautus und Terenz eine Vorstellung machen können, kam das fragliche Bühnengesetz auf. Die meisten Stücke der genannten Dichter spielen in einer Seestadt — ohne Zweifel Athen; die Personen kommen meist aus den dargestellten Häusern oder aus Theilen der Stadt, besonders vom Markte. Außerdem treten sehr oft Personen auf, welche zur See angelangt sind und daher vom Hafen herkommen. Selten kommen Personen vom Lande, niemals finden sich ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι. Nur zwei Stücke machen eine Ausnahme; im Rudens zeigt die Scene eine öde Gegend (v. 206), den Schauspielern zur rechten Hand liegt das Meer (v. 156 ff.); die Fischer, welche aus der Stadt kommen und ans Meer gehen (v. 290; 295) treten von der anderen Seite auf. Dies passe nicht zu Pollux. Im Heautontimorumenos sodann ist die Stadt nicht weit von dem ländlichen Schauplatze entfernt; die Parodoi werden wenig gebraucht; die eine führt in die Stadt (v. 292; 301), die andere zu den Nachbarn (v. 499).

Wir haben gegen das Vorgetragene einige Bedenken geltend zu machen. Einmal hat der Verfasser zu wiederholten Malen stark betont, es müßten in jedem Stücke beide Parodoi in Anwendung kommen. Dies scheint uns Postulat zu sein. Sodann folgendes. Glaublich ist, daß sich in der Technitenzeit im Anschluß an eine typische Decoration eine bestimmte Norm bildete; daß diese aber gerade so ausfiel, wie wir sie bei Pollux kennen lernen, kann doch nur in der Lage des Dionysostheaters seinen Grund gehabt haben; da wir nun den vorlykurgischen Holzbauten die nämliche Lage zuschreiben müssen, so war auch in der classischen Zeit die Möglichkeit zur Bildung einer festen Norm im Princip vorhanden. In dem buchstäblichen Sinne kann nun, wie Niejahr völlig richtig ausführt, die Regel des Pollux nicht auf die Tragödie angewandt werden, aber wenn man aus

den Worten τῶν μέντοι παρόδων — εἰσίασι die Begriffe der Heimath und der Fremde mit Recht entwickelt hat, so dürfte zu untersuchen sein, ob nicht in der Tragödie in der Weise zu verfahren ist, daß man die eine Parodos für das dem Schauplatze nahe Liegende, die andere für die Fremde bestimmt. In der That wird man so einigermaßen auskommen. Im Orest z. B. würde das Grab der Klytaemnestra an dem Wege liegen, der in die Fremde führt. 'In der Medea würde die eine Parodos nach der Rennbahn und den Häusern des Iason und Kreon, die andern nach Delphi und Troezen führen. Auch für den Hippolytos würde das passen. In der Hekabe ist das Zeltlager auf beiden Seiten der Bühne zu denken, indessen befindet sich auf der Seite der Heimath die Flotte und dahin gehen Agamemnon, Odysseus, Talthybios und Polyxena, von der Seite der Fremde kommt Polymestor. In der Andromache sind auf der Seite der Heimath die Stadt und der Palast des Peleus zu denken, die Fremdenseite führt nach Delphi und Sparta; hier tritt auch Orest auf. Im Hercules furens liegt die Stadt zwar auf beiden Seiten der Bühne, doch bringt die Parodos der Fremde den Herakles und Theseus, die andre den Lykon. In Euripides' Schutzflehenden liegt die Stadt fern, indessen hindert nichts die Parodos der Heimath nach Athen und zum Verbrennungsplatze, die der Fremde nach Argos und Theben führen zu lassen. Selbst im Kyklops kann man die Sache entsprechend ordnen; denn wenn die Parodos der Heimath vom Aetna herführt, so gelangt man durch die andere zum Meere. Ebenso stellt sich die Sache im Philoktet, wo die Parodos der Heimath vom Philoktet benutzt wird, während alle übrigen Personen von der andern Seite kommen.

Ich will die Frage, welche einer sehr eingehenden Untersuchung bedarf, wie ich sie im Augenblick nicht anstellen kann, hier nicht weiter verfolgen und mich mit den vorstehenden Andeutungen begnügen. Jedenfalls ist bei einer solchen nicht in Schönborn's Weise von der Regel des Pollux, als von einem unverbrüchlichen Theatergesetze, auszugehen, sondern nur von der Oekonomie der Stücke. Dem Verfasser haben wir für die Anregung dieser Frage zu danken.

Die alte Streitfrage, ob in den Eumeniden eine oder zwei Scenenverwandlungen anzunehmen sind, wird von Wecklein in

der unter Nro. 9 aufgeführten Abhandlung zum endgültigen Abschluß gebracht und dabei ein höchst überraschendes Resultat gewonnen.

Es bestehe kein Zweifel darüber, führt der Verfasser aus, daß v. 234 (Dind.) der Schauplatz von Delphi nach Athen verlegt werde; man erblicke von da an den Tempel und das alte Schnitzbild der Athena Polias; dieses Bild sei jedoch nicht mit einer Statue des Apollo vertauscht, da eine solche im ersten Theile des Stückes gar nicht sichtbar gewesen sei, denn v. 18 sei nicht ἵζει τέταρτον τόνδε μάντιν ἐν θρόνοις zu lesen, sondern nach einer sichern Conjectur von J. Vossius τοῖσδε — ἐν θρόνοις. Ob W. Recht hat, wenn er annimmt, die Statue der Athena sei durch die ἐξώστρα vorgeschoben, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Ob das Vorschieben des Athenabildes genügt habe, um den neuen Schauplatz zu kennzeichnen, oder ob auch die Tempeldecoration geändert sei, will der Verfasser nicht entscheiden, ist jedoch zu der zweiten Annahme geneigt. Wir halten das erstere für wahrscheinlich, da in dem damaligen Stadium die Technik schwerlich ausreichte, mit Leichtigkeit die Hintergrunddecoration zu verändern.

Was nun die zweite Scenenverwandlung anbetrifft, so war O. Müller (Eum. S. 107) der Meinung, bei den Worten v. 685: πάγον — τόνδε habe ein Hinweisen der Athena auf den auf einer Periakte dargestellten Hügel genügt; G. Hermann dagegen (Opusc. VI 2, S. 172) hielt es für ganz unmöglich, den Schauplatz von v. 566 an nicht auf dem Areopag zu denken.

Dieser Ansicht stehen jedoch große Schwierigkeiten entgegen. Wenn Orest v. 242 sagt: βρέτας τὸ σόν, θεά, αὐτοῦ φυλάσσων ἀμμενῶ τέλος δίκης, so muß er bis zum Ende auf der Akropolis bleiben. Auch bescheidet Athena weder den Orest nach dem Areopag, noch ist eine Stelle zu finden, an der er dorthin gegangen sein könnte. Sodann geht aus den Worten v. 487 f.: κρίνασα δ' ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα ἥξω διαιρεῖν τοῦτο πρᾶγμ' ἐτητύμως hervor, daß Athena wieder auf die Akropolis zurückkommen muß. Ferner beweist der Schluß des Stückes, daß der Athenatempel noch immer die Decoration bildet, die προπομποί kommen v. 1005 aus demselben auf die Bühne (vgl. v. 1024). Endlich ist eine ganz unüberwindliche Schwierigkeit, daß der zweite Scenenwechsel

in Anwesenheit des Chors stattfinden müßte. Hienach ist die zweite Scenenverwandlung entschieden abzuweisen.

Indessen hatte doch auch G. Hermann guten Grund zu seiner Behauptung, daß v. 685: πάγον δ' Ἄρειον (od. ὄρειον u. a. m.) τόνδ' sowie v. 687: πόλει νεόπτολιν τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε auf den Aeropag als Schauplatz hinweisen. Athena konnte sich nicht begnügen auf den irgendwo in der Decoration dargestellten Areopag hinzuweisen.

Dieser Widerspruch läßt sich nur durch Beseitigung der letzteren Stelle lösen. Schon Dindorf schied v. 683—699: ἔσται δὲ καὶ — ἔνδικος βροτῶν aus; außerdem stellte er v. 704—706: κερδῶν δ' ἄθικτον — καθίσταμαι vor v. 700, übersah aber, daß so eine schlimme Unebenheit entsteht; denn zu der nunmehr auf 9 Verse beschränkten Stiftungsrede paßt die Entschuldigung v. 707 f: ταύτην μὲν ἐξέτειν' ἐμοῖς παραίνεσιν ἀστοῖσιν εἰς τὸ λοιπόν recht schlecht. Der Sachverhalt muß also ein andrer sein.

Der Verfasser führt nun Folgendes aus. Es ist kein Grund vorhanden, weshalb nach v. 573 nicht die Stiftungsrede folgt. Die Natur der Sache fordert, daß die Verkündigung des θεσμός stattfindet, ehe die Gerichtsverhandlungen beginnen, und in der That bezeichnet Apollo v. 614 den Gerichtshof bereits als eingesetzt. So sehr man also die Stiftungsrede nach v. 573 vermißt, so wenig ist sie nach v. 680 am Platze, wo sie die Abstimmung unterbricht. Zunächst hat man durch Umstellung zu helfen gesucht. Kirchhoff und der Verf. haben v. 681—710 nach v. 573 gesetzt; jetzt aber zeigt der letztere, daß diese Umstellung mehrfache Mißstände im Gefolge hat. Einmal käme die Aufforderung an die Richter v. 708: ὀρθοῦσθαι δὲ χρὴ καὶ ψῆφον αἴρειν καὶ διαγνῶναι δίκην zu früh, da doch erst die Verhandlung stattfinden muß, sodann würden, wenn jene Aufforderung voranginge, die Worte v. 580: σὺ δ' εἴσαγε — δίκην und v. 582 εἰσάγω τὴν δίκην überflüssig sein. Die Rede der Athena kann auch nicht von v. 678: τί γάρ; πρὸς ὑμῶν πῶς τισεῖθ' ἄμομφος ὦ; getrennt werden. Dieser Vers hat Bezug auf den nachfolgenden θεσμός, steht aber ebenso unmotiviert und, da Athena auf ihre Frage keine Antwort erhält, ebenso zwecklos an seiner Stelle, wie die nachfolgende Stiftungsrede selbst.

Hienach nimmt der Verfasser an, daß die Stiftungsrede v. 681—710 sammt der Einleitung v. 678 unecht und die ursprüngliche Stiftungsrede nach v. 573 verloren gegangen ist.

Die Ausscheidung der betreffenden Verse bietet nun die Möglichkeit die alte Streitfrage über den calculus Minervae zur Entscheidung zu bringen. Bekanntlich war O. Müller der Ansicht, daß bei gleicher Stimmenzahl ein lossprechender Stein hinzugedacht werde, während G. Hermann die Meinung verfocht, daß erst die Stimme der Göttin die Zahl gleich mache. Die Richtigkeit der Müller'schen Ansicht erhellt jetzt aus der Gestalt, welche die fragliche Stelle nach Ausscheidung von v. 678 und der Stiftungsrede erhalten hat. Nach den zwei Versen, in denen Athena den Befehl zur Abstimmung ertheilt (v. 674 f.), folgen 12 Disticha, 6 des Chors und 6 des Apollo (v. 679 f. sind diesem zu geben), nämlich v. 677 f., 679 f., 711—730; dann kommt ein Tristichon des Chors (v. 731—733). Es ist kein Zweifel, daß die 12 Distichen mit den Stimmen von 12 Areopagiten zusammenfallen, so daß bei den 6 Doppelversen des Chors 6 Richter gegen, bei den 6 des Apollo 6 Richter für Orestes stimmen. Nun tritt Athena v. 734 mit ihrem Stimmsteine vor. Zu beachten ist der Unterschied der Tempora in προσθήσομαι (735) und νικᾷ (741), welcher auf den Sinn hinweist: ich werde meinen Stimmstein für den Orestes hinzufügen, so daß er siegt, wenn er auch mit gleicher Stimmenzahl verurtheilt ist.

Die Erkenntnis der fraglichen Interpolation führt den Verf. darauf, noch zwei andere Stellen als interpoliert nachzuweisen, nämlich v. 858—866 und v. 767—774. Beide haben wie die Stiftungsrede einen stark politischen Beigeschmack und athmen mehr die Stimmung des peloponnesischen Krieges, als die der Aeschyleischen Zeit. Es ist auch nicht anzunehmen, daß die Interpolation weit späterer Zeit angehöre. Der Wegfall der ursprünglichen Stiftungsrede ist nicht das Werk des Zufalls, wodurch etwa der Interpolator erst zur Ergänzung veranlaßt worden wäre, sondern ist augenscheinlich dem Plane eines Diaskeuasten entsprungen. Einige Verse der Rede mögen immerhin aus der ursprünglichen Rede beibehalten worden sein. Da bekanntlich des Aeschylos Stücke immer wieder aufgeführt werden durften (vgl. Bühnenalterth. S. 325, A. 3), wird man annehmen dürfen, daß in die Eumeniden

um die Zeit des peloponnesischen Krieges bei einer Neuaufführung politische Stellen eingeschoben wurden. — Der zweite Theil der lehrreichen Abhandlung ist topographisch.

Von der Abhandlung Zernecke's (Nro. 10.) gehört hierher der dritte Abschnitt (S. 20—29), in welchem die Frage erörtert wird, ob bei Aeschylos und Sophokles der Chor die Bühne betrete. Der Verfasser kommt zunächst zu dem Ergebniß, daß dies bei Aeschylos mit Ausnahme der Choephoren in allen Stücken geschehen sei. In den Persern habe der Chor am Schluß den Xerxes über die Bühne in den Palast geleitet; diese Bemerkung ist richtig, nur hätte hinzugefügt werden sollen, daß der Palast schwerlich auf der Bühne dargestellt war. In den Eumeniden soll der Chor zugleich mit der Klytaemnestra, und zwar auf einem Ekkyklema erschienen sein, dort sei er bis v. 229 Dind. geblieben. Indessen zeigt doch v. 67 deutlich, daß das Ekkyklema schon v. 64 sichtbar ist, wie das auch der Scholiast will, und aus v. 185 erhellt, daß der Chor schon früher in die Orchestra hinabsteigt. Im Prometheus läßt der Verf. den Chor auf geflügelten Wagen auf das Logeion herabschweben, während doch richtiger Hereinfahren anzunehmen ist. Daß der Chor v. 277 ff. absteigt und sich in die Orchestra begibt, sowie daß er v. 1063 ff. wieder auf die Bühne steigt, ist richtig hervorgehoben, über sein schließliches Verschwinden aber nur unklar bemerkt: ex scaena machinis quibusdam aufertur eodem modo, quo Prometheus tollitur; das Richtige ist, daß der Chor mit Prometheus versinkt. Im Agamemnon soll der Chor sich auf die Bühne begeben haben, nachdem er v. 1348—1371 Dind. sich über das, was während der Vollziehung des Mordes zu thun sei, berathen hat. Ich meinerseits kann in den betreffenden Versen keine Andeutung davon finden, daß der Chor sich wirklich dem Palaste genähert habe. Die dahin gehenden Aussprüche v. 1350 und 1358 werden durch v. 1356 bezw. 1360 wieder aufgehoben, auch in den Worten der letzten Choreuten findet sich keine bestimmte Andeutung entschiedenen Handelns. Der Ansicht des Verfassers kann ich daher ebenso wenig beitreten, als der Behauptung, der Chor sei auf der Bühne geblieben, weil 1649 ff. ein Angriff auf Aegisth vorbereitet werde. In den Schutzflehenden sind die beiden Aufstiege des Chors richtig bemerkt, ·ch was über die Sieben gesagt wird, ist richtig (vgl. Bühnen-

alterth. S. 125). In den Choephoren endlich soll der Chor gar nicht auf die Bühne gekommen sein. Dem gegenüber hat doch wohl G. Hermann mit der Annahme recht, daß der Chor in dem an der Hinterwand dargestellten Frauenhause seine Wohnung hat, aus diesem auftritt und über die Bühne in die Orchestra zieht. Die bezüglichen Schwierigkeiten dieses Stückes finden nicht die erforderliche genaue Erörterung.

Was sodann den Sophokles anbetrifft, so hat man in drei Stücken das Betreten der Bühne durch den Chor angenommen. Muff (Chor. Technik des Soph. S. 86) meint, im Aias sei der Chor auf die Veranlassung des Teukros auf die Bühe gestiegen; darauf deute auch παρεῖναι v. 1414. Das leugnet Zernecke, der Chor habe die Leiche geleiten können, ohne die Bühne zu besteigen, auch fordere Teukros gar nicht das Geleit, sondern nur die Besorgung der zur Bestattung nothwendigen Dinge; mit v. 1404 beginne der Abzug des Chors, aber er nähere sich der εἴσοδος nur langsam, denn von 1414 an würden noch 6 anapästische Verse gesungen. Der Ansicht, daß der Chor nicht auf die Bühne gekommen sei, können wir beipflichten, nicht aber den Einzelheiten. Die Befehle v. 1403 und 1404 sind gar nicht an den Chor, sondern an die Trabanten des Teukros und der Tekmessa gerichtet; erst v. 1413 wendet sich der erstere an den Chor.

Die den Philoktet betreffende Frage ist sehr schwer zu entscheiden. Wecklein meint, der Chor sei bei Beginn des Stückes auf dem Logeion aufgetreten und habe dort während des Prologs bei Seite gestanden. Muff läßt ihn in der Orchestra auftreten und die Bühne besteigen, um sich die Höhle des Philoktet anzusehen. Nach dem Verf. ist der Chor in der Orchestra aufgetreten und nahe am Eingang stehen geblieben, bis er von Neoptolemos vorgerufen wird; die Bühne habe er nicht betreten. Wir glauben, daß der Chor erst gegen das Ende des Prologs still eingezogen ist; hinsichtlich des Betretens der Bühne sind beide Auffassungen möglich; indessen sind die Andeutungen in den Texteswörten zu schwach, um für eine derselben sichere Anhaltspunkte zu bieten.

Im Oedipus auf Kolonos endlich befindet sich der Chor von v. 835 bis zum Erscheinen des Theseus v. 893 unzweifelhaft auf dem Logeion, es handelt sich nur darum zu ermitteln, wie viele Choreuten hinaufgestiegen sind. Nauck denkt an fünf Personen,

also den ersten στοῖχος. Muff beschränkt die Zahl auf vier, Zernecke dagegen läßt den ganzen Chor auf die Bühne steigen. Ich sehe nicht, wie aus dem Texte zu irgend einer Entscheidung zu gelangen ist. Schließlich muß bemerkt werden, daß die Untersuchung aller vorstehenden Fragen nur kurz abgemacht wird und das Latein sich schlecht liest.

Arbeiten, wie die Bruno Arnold's (Nr. 11) sind bei dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntniß des attischen Theaterwesens geradezu als die wichtigsten zu bezeichnen; denn nachdem nachgewiesen ist, daß zur Zeit der großen Tragiker das steinerne Theater noch nicht existierte, sind wir mehr als je auf die Durchforschung der Dramen angewiesen. Lediglich was diese fordern, ist als sicher vorauszusetzen. Nur muß die Arbeit in der richtigen Weise vorgenommen werden. Man darf sich nicht in die Rolle eines Regisseurs versetzen, der ein altes Stück zur Aufführung bringen soll und daher über eine Anzahl von Dingen Bestimmung zu treffen hat, über die aus dem Texte schlechterdings nichts zu ermitteln ist, sondern man muß in Ausübung der schwierigen ars nesciendi sich streng darauf beschränken dasjenige festzustellen, was nach Anleitung der Texte auf der Bühne vorgegangen und vorhanden gewesen sein muß, um schließlich durch Zusammenstellung alles Einschlagenden, aus den einzelnen Stücken Entwickelten, zu einer Kenntniß der Bühneneinrichtungen des fünften Jahrhunderts zu gelangen.

Der Verfasser steht nicht auf diesem Standpunkte, sondern folgt der älteren Methode, als deren Repräsentant Schönborn gelten kann. Damals machte man sich aus Pollux ein System von Theatergesetzen zurecht, legte diesen Maßstab an die Dramen und regelte ihre Aufführung nach derselben. Arnold folgt Schönborn selbst in der ganz grundlosen Regel über das Drehen der Periakten (vgl. Bühnenalterth. S. 103, A. 3).

Gehen wir nun auf das Einzelne ein, so ist die Scenerie der Helena und des Hippolytos, welche in scenischer Beziehung zu den einfacheren Dramen gehören, im wesentlichen richtig angegeben; doch haben wir einige Ausstellungen zu machen. Was zunächst die Helena betrifft, so stellt der Verfasser hinsichtlich der in diesem Stücke vorkommenden ἐπιπάροδος χοροῦ (vgl. Bühnenalterth. S. 126, A. 1) eine eigenthümliche Ansicht auf. Der

Chor spricht v. 327 f. die Absicht aus, die Helena, welche die der Weissagung kundige Theonoe im Palaste befragen will, in diesen zu begleiten, und führt dieselbe unter Wechselgesängen (v. 330—385) aus. Mit dem Liede v. 515—527 kehren Helena und der Chor wieder zurück. Da nun der Chor v. 1627 wieder auf der Bühne ist und dem Theoklymenos in den Weg tritt, um ihn vom Morde seiner Schwester abzuhalten, so hatte ich angenommen, der Chor begebe sich während des genannten Liedes wieder in die Orchestra und die Chorführerin allein eile v. 1627 auf die Bühne (vgl. Bühnenalterth. S. 124, A. 5); ich schloß dies aus der Anwendung des Singularis in der Anrede (v. 1628—1640) und dem Fehlen eines Chorliedes, welches die Stellungsveränderung begleite; indessen wäre es auch möglich, daß mehrere Choreuten oder auch der ganze Chor sich auf die Bühne begäben. Hieran nimmt der Verf. Anstoß und stellt die Meinung auf, der Chor sei nach dem Abgange des Theoklymenos (v. 1440) und des Menelaos und der Helena (v. 1450) mit dem Liede v. 1451 ff. auf die Bühne zurückgekehrt, um sich in seine gewöhnliche Behausung, den Palast, zu begeben, befinde sich also in der fraglichen erregten Scene bereits auf der Bühne. Dieser Ansicht können wir nicht beitreten; denn einmal ist das Lied v. 1451—1511 durchaus nicht — was es doch sein müßte — ein Schlußlied, und sodann haben wir keinen Beweis dafür, daß der Chor am Schluß in den Palast abzieht; er wird vielmehr nach allgemeiner Sitte dahin abgegangen sein, woher er gekommen ist. Ueber eine andre Frage ist es sehr schwer zu einer Entscheidung zu gelangen. Schönborn behauptet (S. 199), das Meer sei nicht sichtbar gewesen; dem gegenüber meint der Verf., man habe sowohl das Meer als den Nil gesehen; auf dem Hintergrunde und den Periakten seien gewisse Dinge typisch gewesen, dazu habe auch das Meer gehört; ferner spiele das Stück auf der Insel Pharos. Alles dies ist sehr fraglich und nicht zu erweisen. Ebensowenig können wir dem Verf. beistimmen, wenn er aus Hippol. v. 121—130 und 1126—1130 schließt, daß in diesem Stücke auf der linken Periakte Meer und Wald dargestellt gewesen seien. Ganz abgesehen davon, daß der Gebrauch der Periakten im fünften Jahrhundert überhaupt zweifelhaft ist, läßt sich aus den fraglichen Worten in keiner Weise der Beweis für diese Behauptung führen. Daß im Hippolytos für die Diener eine beson-

dere Thür neben der Hauptthür des Palastes, angenommen wird, ist gewiß richtig, irrthümlich dagegen die Meinung, Hippolytos folge v. 113 den Dienern in ihre Thür, da er dieselben mit den Versen 108—113 offenbar entläßt. Schwerlich trifft auch die folgende Deduction das Richtige. Die Amme soll v. 524 durch die Hauptthür in den Palast eintreten, um einem Freunde die Liebe der Phaedra zum Hippolytos zu offenbaren; da letzterer sich in einem anderen Theile des Palastes befinde, so komme er v. 601 aus der Thür der Diener auf die Bühne und die Amme folge ihm. Hienach würde die Amme aus einer andern Thür kommen, als in die sie abgetreten ist. Es wäre auch kaum denkbar, daß Phaedra, welche v. 565 ff. an der Hauptthür steht, den Wortwechsel zwischen Hippolytos und der Amme hören könnte, wenn beide sich in dem der Dienerthür näher liegenden Theile des Palastes befinden. Es ist also richtiger anzunehmen, daß durch τοῖς φίλοις v. 529 Hippolytos selbst bezeichnet wird, und daß dieser seiner Stellung entsprechend die Hauptthür zum Abgehen und Auftreten benutzt. Eine zweite Frage, in der wir vom Verf. abweichen, ist die, ob Phaedra während des Chorliedes v. 525—564 auf der Bühne geblieben ist, oder nicht. Arnold denkt sich, Phaedra bleibe nach v. 524 noch eine Zeit lang auf der Bühne und folge dann der Amme ins Haus; v. 565 stürze sie dann in großer Aufregung aus dem Palaste, wie auch der Scholiast zu diesem Verse sage: ἔξεισι ταραχώδης ἡ Φαίδρα. Darauf bleibe sie an der Hauptthür stehen, wo sie aber von Hippolytos, der aus der Nebenthür komme, nicht gesehen werde. Dieser unwahrscheinlichen Ausführung widerspricht v. 567: ἐπίσχετ᾽· αὐδὴν τῶν ἔσωθεν ἐκμάθω, dem zufolge Phaedra von den Vorgängen im Hause keine Ahnung hat; das würde aber doch sehr auffallend sein, wenn sie selbst im Hause gewesen wäre. Wir nehmen daher lieber an, daß Phaedra während des genannten Chorliedes auf der Bühne bleibt. Wenn ferner behauptet wird, Hippolytos habe bei seiner Flucht v. 1102 dieselbe Parodos benutzt, durch welche er v. 902, als aus der Umgebung des Palastes kommend, aufgetreten sei, weil aus v. 1173 ff. folge, daß er noch eine Zeit lang in der Heimath geblieben sei, um Vorkehrungen zur Abreise zu treffen, so würde doch eine solche Anordnung den Zuschauern die Handlung eher verdunkelt als erklärt haben

Hippolytos muß vielmehr nach der anderen Seite hin abgehen. Von den beiden Parodoi führt die eine in die Umgegend und wird von Hippolytos v. 53, 668, 902 und von seinen Begleitern v. 54 benutzt; die andere führt in die Ferne und kommt daher v. 1 und 57 für Aphrodite, v. 790 für Theseus, v. 1101 und 1342 für Hippolytos und v. 1151 für den Boten zur Verwendung; nur so konnte der Zuschauer die Handlung richtig verstehen. Daß der Verf. mit Wecklein die Notiz des Scholiasten, Phaedra und die Amme seien v. 170 auf einem Ekkyklema herausgerollt, vertheidigt, können wir nicht billigen. Diese Annahme dürfte doch der Bestimmung des Ekkyklema geradezu widersprechen. Hinsichtlich der Art der Ausführung des Dienerchors verwirft der Verf. mit Recht die Ansicht Arnoldt's, der zufolge die Sänger des Liedes gar nicht auf die Bühne gekommen seien und führt die unseres Erachtens ebenfalls irrthümliche Behauptung Wecklein's, daß der eigentliche Chor des Stückes die fraglichen Verse vorgetragen und sich dann während einer nach v. 120 zu statuierenden Pause umgekleidet habe, lediglich an, ohne sich schließlich für die Annahme eines Nebenchors zu entscheiden. Es möge noch bemerkt werden, daß das Latein der Abhandlung nur schwer verständlich ist.

E. Bruhn (Nro. 12) streift S. 276 ff. die Frage nach dem Auftreten der Schauspieler in der Orchestra, für das man gegengenwärtig in jedem einzelnen Falle ganz bestimmte Gründe fordert. Solche glaubt der Verf. für zwei Fälle gefunden zu haben. Zunächst wird Eur. Iphig. Taur. 97: πότερα δόμων προσαμβάσεις ἐκβησόμεσθα in Betracht gezogen. Daraus, daß durch Ziegler als handschriftliche Lesart πρὸς ἀμβάσεις festgestellt sei, daß ἐκβαίνειν unmöglich vom Ersteigen der Stufen gesagt sein könne und daß endlich auf dem schmalen Logeion neben dem Altar für Tempelstufen kein Platz mehr vorhanden gewesen sei, wird geschlossen, daß die fraglichen Stufen aus der Orchestra auf das Logeion geführt hätten, sowie daß Orest und Pylades in der Orchestra aufgetreten seien. Dagegen läßt sich mancherlei einwenden. Zunächst scheint die getrennte Schreibung πρὸς ἀμβάσεις auf einem Versehen zu beruhen, da Euripides προσάμβασις in der Bedeutung »Leiter« mehrfach gebraucht (Bacch. 1213; Phoen. 489. 1173); sodann ist es doch wohl denkbar, daß ἐκβαίνειν, welches in der Prosa, z. B. bei Xen. Anab. IV, 3, 22. 23 aller-

dings intransitiv ist, in der dichterischen Sprache mit dem Accusativ verbunden werden kann, wo es denn doch immer weniger hart ist, als wenn Aesch. Sept. 466 D. sagt: ἀνὴρ ὁπλίτης κλίμακος προσαμβάσεις στείχει. Ferner wird der Verfasser bei seiner Erklärung die Tempelstufen doch nicht los, und endlich ist zu beachten, daß wir durchaus nicht wissen, ob nicht die Bühne des Euripides hinreichenden Raum für dieselben hatte, ohne das Spiel des Schauspielers zu beeinträchtigen.

Dieselbe Art des Auftretens fordert der Verfasser S. 277 für den Anfang der Sophokleischen Elektra. Die Worte οἶ δ' ἱκάνομεν könnten nicht nach der gewöhnlichen Auffassung gleich οἶ δ' ἀφίγμεθα sein. Die Schwierigkeit werde jedoch durch die Annahme des Auftretens in der Orchestra gehoben. Verstehe ich die Ausführung des Verfassers richtig, so ist er der Ansicht, Mykenae befinde sich nur auf dem Logeion, die Schauspieler seien, so lange sie noch in der Orchestra wären, auf dem Wege dahin, und οἶ δ' ἱκάνομεν werde während des Ersteigens der auf das Logeion führenden Treppe gesagt. Dieser Auffassung liegt eine irrthümliche Vorstellung von der Bedeutung der Orchestra zu Grunde. Ist an der Hinterwand der Pelopidenpalast dargestellt, so bedeutet nicht nur das Logeion, sondern auch die Orchestra einen Platz in Mykenae; selbst wenn die Schauspieler wirklich in der Orchestra aufträten, so würden sie sich dort schon in Mykenae befinden. Außerdem kann die Orchestra ohne Scenenverwandlung ihre Bedeutung in einem Stücke nicht ändern. Hätte der Verfasser recht, so würde sie am Anfange den nach Mykenae führenden Weg, später aber, nach dem Auftreten des Chors, den Platz vor dem Pelopidenpalaste bedeuten. Wir können uns also auch in diesem Falle der Ansicht des Verfassers nicht anschließen.

Die unter Nro. 13 verzeichnete, schon oben gelegentlich erwähnte, Abhandlung von Harzmann beschäftigt sich vorwiegend mit der Benutzung des Logeions und der Orchestra durch die Schauspieler und den Chor. Nachdem im ersten Abschnitt (S. 3—27) über die verschiedenen Theile des Theaters gehandelt ist, werden im zweiten Abschnitt (S. 28—58) die Fälle aufgeführt, in denen der Chor sich auf der Bühne befindet und in denen Schauspieler vom Logeion in die Orchestra hinabsteigen.

Darauf versucht der Verfasser an zahlreichen Stellen der Dramen nachzuweisen, daß Schauspieler durch die Parodoi der Orchestra aufgetreten und dann auf das Logeion hinaufgestiegen seien. Er hat sich dabei das Verdienst erworben, die einzelnen Fälle nach Kategorieen zu sondern und zwar scheidet er 1) solche, in denen Schauspieler zugleich mit dem Chore eintreten, 2) solche, in denen Schauspieler beim Eintritt durch längere Anreden von Bühnenpersonen begrüßt werden, 3) solche, in denen der Eintritt von Schauspielern durch den Chor angemeldet wird, 4) solche, in denen längere Züge vorkommen (Ende der Septem, Leichenbegängniß der Alkestis, Eur. Suppl. 796), 5) solche, in denen Personen herein getragen werden, reiten oder fahren und 6) solche, in denen mit Sicherheit auf Benutzung der Treppe zwischen Orchestra und Bühne geschlossen werden muß. Endlich wird in betreff einzelner Stellen der Komödie, nämlich des Anfangs der Aves und des Plutos, eines großen Theils der Ranae und der Acharner, behauptet, daß sie in der Orchestra gespielt hätten.

Es sind diese bereits oft behandelten Fragen dadurch sehr schwierig, daß sich meist ein zwingender Beweis nicht führen läßt und viel von der persönlichen Auffassung abhängt. M. E. ist festzuhalten, daß entsprechend der Entwickelung der Theateraufführungen, der Stelle Aristot. A. poet. 24: ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον, διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον und der bekannten Stelle des Pollux die Schauspieler auf die Bühne gehören und demgemäß auch dort auftreten, und daß wir für jeden Ausnahmsfall ganz bestimmte Andeutungen im Texte haben und zeigen müssen, daß die Bewahrung der Regel unstatthaft ist. Fehlen diese Andeutungen und ist der Beweis nicht beizubringen, so ist an eine Benutzung der Orchestra nicht zu denken, die im übrigen in der Komödie eher, als in der Tragödie zulässig ist. Ich bedauere dem Verfasser an dieser Stelle nicht ins Einzelne folgen zu können und begnüge mich mit der Bemerkung, daß ich ihm nur in wenigen Fällen beistimme. Eine neue Behandlung solcher Fragen ist jedoch immer von Nutzen. Das Latein der Arbeit könnte fließender sein, namentlich müßte der Verfasser bei der Latinisierung der Namen vorsichtiger verfah-

ren; der Genitiv von Alcestis ist nicht mit dem Nominativ gleichlautend, und Formen wie Oedipi, Antigonem und Ismenem sind unzulässig.

Mit der Komödie beschäftigt sich der Aufsatz F. Kaehler's (Nro. 14), und zwar mit einer höchst merkwürdigen Stelle aus den Aves. Bekanntlich erscheinen in diesem Stücke die 24 Choreuten, deren Vogelnamen einzeln genannt werden, v. 297—304 in der Orchestra; indessen treten vor dem Chor noch 4 Figuren einzeln ein, deren Ausstaffierung den Schauspielern zu mancherlei Witzen Veranlassung giebt. Zum Chore können diese 4 Vögel nicht gehören, da sonst die Zahl der Choreuten 28 betragen würde; sie sind vielmehr ein Parachoregem, dessen Bedeutung unklar ist. Wieseler's Ansicht, sie seien die Chormusiker, und zwar drei Flötenspieler und ein Saitenspieler, ist neuerdings fast allgemein angenommen; doch stehen derselben zwei Umstände entgegen. Einmal ist die große Zahl der Musiker auffallend, und sodann darf nicht außer Acht gelassen werden, daß beim Vortrage der Parabase noch ein fünfter Musiker thätig sein würde, denn daß die Prokne, deren Anwesenheit der Chor v. 659 f. mit den Worten: τὴν δ' ἡδυμελῆ ξύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις κατάλειφ' ἡμῖν δεῦρ' ἐκβιβάσας, ἵνα παίσωμεν μετ' ἐκείνης fordert und welche darauf wirklich erscheint, die Rolle des Flötenbläsers übernimmt, ist nicht zweifelhaft. Der Verfasser sucht nun nach einer neuen Erklärung und denkt sich die Sache folgendermaßen. V. 227 ruft der Epops allerlei Vögel herbei und zwar auf die Bühne; man sollte nun eigentlich erwarten, daß die Vögel alle durch die Luft heranflögen; da das aber nicht einzurichten ist, so treten die fraglichen vier Vögel auf der Bühne zu Fuß auf, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer davon abzulenken, daß der Chor in die Orchestra eintritt, während er eigentlich auf der Bühne hätte erscheinen sollen. »An poetam putes cachinnos sibilosque civium effugere potuisse, si fecisset upupam et lusciniam intra scaenam invitantes invitatasque aviculas nescio quo modo confestim convolantes ad orchestram?« Die vier Vögel bleiben bis zur Parabase auf der Bühne, um den Zuschauern deutlicher zu machen, daß es sich um ein Reich der Lüfte handelt; denn einerseits hatten die Choreuten zu wenige Federn, um diesen Gedanken den Zuschauern stets gegenwärtig zu erhalten, andrerseits

trugen die Athener im ersten Theile des Stückes ihre gewöhnliche Kleidung. In einer Anmerkung fügt der Verfasser hinzu, wahrscheinlich trügen die vier Vögel v. 656 ff. das Gepäck der Athener in die Behausung des Epops. Den Beweis für den Aufenthalt der fraglichen Gestalten auf dem Logeion sieht der Verfasser in v. 292: ὥσπερ οἱ Κᾶρες μὲν οὖν ἐπὶ λόφων οἰκοῦσιν, ὠγάθ', ἀσφαλείας οὕνεκα, wo λόφος im Gegensatze zur Orchestra das Logeion bedeute. Zum Schluß deutet der Verfasser selbst darauf hin, daß bis zur Parabase dem Chor die Musiker fehlen.

Dieser Ausführung stehen sehr wesentliche Bedenken entgegen. Wenn gesagt wird, der Epops lade die Vögel a u f d i e B ü h n e ein, so beruht diese Ansicht auf der irrthümlichen Trennung der Orchestra von der Bühne, welche beide als integrierende Theile desselben Schauplatzes zu denken sind. Es ist doch auch nicht in Fällen, wie Eq. 242 ff., Nubb. 269 ff., Pac. 296 ff. anzunehmen, daß der von den Schauspielern herbeigerufene Chor auf der Bühne auftritt. Ferner wurde der Phantasie der Zuschauer in der Komödie so viel zugemuthet, daß es in der That eines solchen Winkes mit dem Zaunpfahle, wie es die Anwesenheit der vier Vögel auf der Bühne gewesen sein würde, nicht bedurfte, um den Gedanken an ein Luftreich gegenwärtig zu halten. Gegen die Ansicht, daß die fraglichen Vögel das Gepäck wegtragen, sprechen die Verse 656 ff. mit den beiden Sklavennamen deutlich; die Sklaven sind die Reisebegleiter der beiden Athener, deren Auftreten ebenso wenig angedeutet ist, wie das der Θρᾷττα in den Thesmophoriazusen v. 279. Endlich läßt sich auch schwerlich aus den Worten ὥσπερ οἱ Κᾶρες u. s. w. die Anwesenheit der Vögel auf dem Logeion beweisen. Uns erscheint es in Ermangelung weiterer Andeutungen durchaus in der Ordnung, daß die vier Vögel in der Orchestra auftreten; die Schauspieler konnten sie nirgends anders erwarten. Positives über das ganze Intermezzo aufzustellen ist sehr schwer. Daß bei der Annahme, die vier Vögel seien Musiker, die Zahl dieser zu groß wird, ist bereits hervorgehoben; freilich könnte das doppelte τοροτίξ v. 267 wenigstens für den φοινικόπτερος darauf hindeuten. Auch die Annahme, daß die fraglichen Vögel Saitenspieler seien, ist wenig glaublich, zumal unsere Kenntniß von der Begleitung der Chöre

durch Saiteninstrumente eine sehr mangelhafte ist. Das Wortspiel mit λόφος v. 292 ff. scheint sich in der That darauf zu beziehen, daß die Vögel höher standen. Hiller, N. Jahrbb. Band 121, S. 179 zieht zur Vergleichung Wieseler, Denkm. d. Bühnenwesens Taf. IV, 6 heran, aber diese Vermuthung wäre nur berechtigt, wenn Wieseler's oben erwähnte Annahme richtig wäre. Vielleicht ist der folgende Gedanke haltbar. v. 448 ff. heißt es: τοὺς ὁπλίτας νυνμενὶ ἀνελομένους θὤπλ' ἀπιέναι πάλιν οἴκαδε. Man könnte jene 4 Vögel für diese Hopliten halten, deren Gestalt durch starke kothurnartige Sohlen erhöht gewesen wäre. Wir gewönnen dadurch eine λόφωσις und wüßten, wann die Figuren wieder abgehen; indessen bei dem gleichartigen Befehle Pac. 551 geht niemand fort und derselbe dient lediglich dazu den Chor wieder in die Orchestra zu dirigieren. Aehnlich könnte sich die Sache auch hier verhalten haben. Nach alle diesem müssen wir erklären, daß die Natur der vier Vögel noch nicht hinlänglich aufgeklärt ist. Auch Kaehler's Lösungsversuch ist unbefriedigend.

P. Schulze (Nr. 15) beabsichtigt alles dasjenige zu sammeln, was Lukian über die äußere und innere Organisation der Tragödie, ihre Darsteller und deren Ausstattung sowie über das Publikum an die Hand giebt, und nachzuweisen, welche Kenntniß der Schriftsteller von den einzelnen Dichtern und Dramen gehabt hat. Diese Aufgabe ist mit Geschick gelöst, und zu dem, was aus Lukian bereits in den Bühnenalterthümern an Belegstellen beigebracht ist, ist manches hinzugekommen. Der Verfasser sucht es aus der eingehenden Bekanntschaft Lukians mit der dramatischen Technik und dem scenischen Apparat wahrscheinlich zu machen, daß er noch Tragödien aufführen sah. Die genaue Bekanntschaft mit Euripides und die Citate aus sieben der erhaltenen Stücke sowie aus der Andromeda, Danae, Melanippe, dem Meleager und andern verlorenen Dramen wird allerdings mit Recht nicht als zwingender Beweis für das Fortleben der Euripideischen Tragödien angesehen, da eingehendes Studium derselben für diesen Zweck die Anschauung ersetzen konnte. Leider sind die Citate des Verfassers nicht überall genau. Es wäre zu wünschen, daß auch aus andern Schriftstellern, namentlich aus Plutarch, alles das, was sie über das Drama haben, ausgezogen und zusammengestellt würde.

Sehr dankenswerth ist die von Heydemann (Nro. 16) gegebene Zusammenstellung der mit Phlyakendarstellungen versehenen Vasen, von denen bislang nur in Wieseler's Denkmälern des Bühnenwesens eine größere Zahl vereinigt war. Heydemann giebt nun eine Beschreibung aller einschlagenden Bilder, zu 14 auch Abbildungen, von denen 11 inedita sind, so daß jetzt von 53 erhaltenen Monumenten 51 in Abbildungen vorliegen. Von den 53 Exemplaren sind 2 in Sicilien, die meisten der übrigen in Unteritalien gefunden; für einige, deren Fundort unbekannt ist, darf ebenfalls unteritalische Herkunft vorausgesetzt werden, da sie weder nach Stil, noch nach Zeit von den sicher dorther stammenden getrennt werden dürfen. Zum größeren Theile ist die Form der Gefäße die des weiten glockenförmigen Kraters meist mit 2 Henkeln ziemlich dicht unter dem Lippenrand (sogen. vaso a campana), seltener mit unten am Bauch hoch hervorstehenden Henkeln (sogen. vaso a calice); auch die Oenochoe findet sich nicht selten, andere Formen kommen nur vereinzelt vor. In betreff der Zeichnung herrscht Uebereinstimmung; sie ist flott und sicher, zwar oft flüchtig und grob, aber immer ausdrucksvoll und treffend; überladener Zierrat und bunte Färbung erhöhen die malerische Tendenz des Stils. Daraus, daß diese um die Mitte des 3. Jahrhunderts in der höchsten Blüthe stand, ist zu schließen, daß die fraglichen Gefäße dieser Zeit angehören; nur einzelne, welche sich durch Schönheit und Feinheit auszeichnen, werden schon um den Anfang des Jahrhunderts entstanden sein.

Die meisten der dargestellten Schauspieler tragen übermäßig große und arg ins Lächerliche und Häßliche verzerrte Masken, welche dem, was Pollux über die Maske der alten Komödie sagt, entsprechen; die Charaktermasken der neueren Komödie fehlen gänzlich. Durchgehendes Leitmotiv ist unverschämte Begehrlichkeit, welche durch große Stumpfnasen, aufgeworfene Lippen und frech glotzenden Blick charakterisiert wird. Hin und wieder sind die Masken aus künstlerischen Rücksichten weggelassen, entweder um Göttinnen, Hetären oder einen Jüngling in ihrer Schönheit darzustellen, oder es ist dabei lediglich Willkür und Laune maßgebend gewesen. Selbstverständlich tragen Dionysos und Ariadne neben den Genossen ihres Thiosos, denen sich nicht selten Phlyaken beigesellen, nie eine Maske.

Der Phallos wird in doppelter Weise getragen; entweder hängt das unförmig lange und große Glied einfach herab (vgl. Arist. Nubb. 538: σκύτινον καθειμένον ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ), oder der Phallos ist durch ein Band vorn nach oben aufgebunden und aufgerollt — eine Sitte, welche bei Schauspielern und Sängern von Profession aus Gesundheitsrücksichten üblich war und nun zur Charakteristik der Phlyaken auf die Bühne übertragen wird. Gänzliches Fehlen des Phallos oder auffallende Kleinheit desselben ist sehr selten, gewiß nur infolge von Willkür der Maler.

Ueber die Tracht der Phlyaken darf ich auf Bühnenalterthümer S. 245 ff. verweisen, ich bemerke nur, daß der Verfasser den von mir σωμάτιον genannten (vgl. B.-A. S. 230, A. 4) tricotartigen Ueberzug als »Aermelanaxyriden« bezeichnet, und daß dieses Capitel mit großer Genauigkeit behandelt ist.

Der Verfasser geht sodann auf den Inhalt der Darstellungen über und unterscheidet zwei sich scharf von einander trennende Classen. Auf den Darstellungen der ersten findet sich ein Phyake gleichsam als Vertreter des komischen Schauspiels bei seinem Herrn Dionysos und in dessen Thiasos. Oefters ist dieser bakchische Schwarm auch ohne Dionysos abgebildet, wo denn der Phlyake zu Ehren des Gottes mitschwärmt. Der zweiten Classe gehören alle übrigen Bilder an, welche bald in Einzelfiguren, bald in umfangreicher Gruppierung komische Scenen des verschiedensten Inhalts im Himmel wie auf Erden zur Darstellung bringen. Hier kommen zunächst die Scenen in Betracht, welche das Thun und Lassen der Götter und Heroen schildern, indem sie das Tragische ins Lächerliche umsetzen, wie es von Rhinthon (Eustath. zu Dionys. Perieg. 976) heißt: τὰ τραγικὰ μεταρρυθμίζων εἰς τὸ γελοῖον. Als Hauptpersonen erscheinen Zeus, Hera, Herakles, Odysseus, Priamos, Chiron und Antigone. Zahlreicher sind die Darstellungen von Genrescenen und Alltagssituationen, und zwar sind besonders beliebt Essen und Trinken, Hetärenliebe und Musik. Eheliches Leben wird nur selten und dann nicht in den rosigsten Farben geschildert, dagegen häufig das Thun und Treiben der Sklaven. Auch anderweitige Scenen des bürgerlichen Lebens sind nicht ausgeschlossen. Auf bestimmte Dramen lassen sich die Phlyakendarstellungen nicht beziehen; es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Maler mehrfach nur von der Bühne angeregt sind,

die betreffenden Scenen in dem Geiste der tragikomischen Phlyakenpoesie darzustellen, so daß wir in der Lage sind, an der Hand dieser Vasenbilder uns wenigstens einigermaßen vorzustellen, in welcher Weise die verlorene Rhinthonische Dichtung Tragisches ins Komische übersetzte.

Der weit verbreiteten, auch noch von Arnold in Baumeister's Denkmälern a. a. O. mit Bestimmtheit vertretenen, Ansicht, die fraglichen Bilder seien auf die alte attische Komödie zu beziehen, tritt der Verfasser entschieden entgegen, da einmal nie ein derartiges Bild im eigentlichen Griechenland zu Tage gekommen ist, und sodann im dritten Jahrhundert, als diese Vasen gemalt wurden, die Stücke der alten Komödie nicht mehr aufgeführt wurden [4]).

Unsere Darstellungen sind gegenwärtig in besonderer Veranlassung heranzuziehen. Eine Anzahl derselben zeigt nämlich die Phlyaken auf einem Logeion, was man früher nicht wesentlich urgiert hat, da man es nicht für nothwendig hielt, besondere Beweise für das Vorhandensein einer Bühne im griechischen, speciell athenischen Theater beizubringen. Nachdem aber neuerdings die Existenz des Logeions in classischer Zeit geleugnet ist, wird die Frage zu erörtern sein, in wie weit diese Darstellungen eines Logeions als Beweis für Athen zu verwenden sein dürften. Heydemann, dem diese Frage ferner lag, hat sich mit derselben nicht beschäftigt, Reisch a. a. O. läßt sie noch offen, während Arnold a. a. O., entsprechend seiner Ansicht über die Beziehung der Bilder auf die alte Komödie, geradezu ihre Beweiskraft anerkennt.

Es kommen hier im ganzen 10 Bilder in Betracht, auf denen jedoch das Logeion eine verschiedene Gestalt hat. Zunächst stellt es sich auf dem bei Heydemann S. 271 unter A zum ersten Male publicierten Krater von Ruvo als ein roh ge-

4) Bei der Besprechung des bekannten Bildes, welches man oft auf den Prolog der Frösche bezogen hat (Heydem. R. = Wieseler D. d. B. Taf. A., 25 = Baumeister Nro. 904), verhält sich der Verfasser nicht ganz so ablehnend, indem er S. 284 für wahrscheinlich hält, daß der Maler der Berliner Vase oder seine Vorlage durch die Erinnerung an den Aufzug des Xanthias beeinflußt worden sei. Mehr habe auch ich B. A. S. 246., A. 3 nicht gemeint, was gegen Heydem. S. 270, A. 30 bemerkt werden möge. [Wie Heydemann Zielinski, Quaest. com. III p. 2859. u. ö. Cr.]

zimmertes, auf vier Pfosten ruhendes, Podium dar. Ebenso, aber auf drei Pfosten liegend, erscheint es auf einem Krater von Ruvo (Annali dell' Inst. 1853, Tav. C. D. = Baumeister Abb. 1826 = Heydem. r, S. 301) und einem solchen aus S. Agata (Annali 1871, Tav. J. = Heyd. H.); ganz ähnlich, aber besser gearbeitet, sehen wir das Logeion auf einem Krater im Louvre (Arch. Zeit. 1885, Taf. 5, 1 = Heyd. K.), jedoch stehen hier die beiden äußeren Pfosten der Form des Gefäßes entsprechend schräg. Während aus den drei erstgenannten rohen Darstellungen über die Höhe der Bühne nichts zu entnehmen ist, beträgt dieselbe auf dem vierten Bilde etwas weniger als die halbe Größe der Schauspieler. Ein gut gearbeitetes Podium, von dessen drei Pfosten aber nur die Kapitäle dargestellt sind, erscheint auf einem ebenfalls aus Ruvo stammenden Krater (9. Hallesches Winckelmannsprogr. Taf. I. = Heyd. D.).

In wie weit diese rohen Darstellungen der Wirklichkeit entsprechen, können wir um so eher dahingestellt sein lassen, als wir andere Bilder besitzen, bei denen die Zeichnung derselben ohne Zweifel näher kommt. Zunächst ein Krater unbekannten Fundorts im Britischen Museum, der bei Heyd. S. 295 (g) zum ersten Male abgebildet ist. Hier wird die Bühne, deren Höhe mehr als die halbe Größe der Schauspieler beträgt, von drei dorischen Säulen mit Abacus getragen, zwischen denen Täfelung vorauszusetzen ist; am Hyposkenion findet sich reiche Verzierung mit Tänien und Rebzweigen. Ueber die Tiefe der Bühne giebt die Darstellung keine Auskunft, ihre Breite ist nur gering. Besser noch wird ein wirklicher Bau durch den wahrscheinlich in Nola gefundenen, jetzt in Berlin befindlichen, Krater des Assteas (Wieseler, D. d. B. IX, 15 = Wiener Vorlegeblätter Serie B. Taf. III, 1 = Baumeister Abb. 1830 = Heyd. P.) veranschaulicht. Hier ist das Logeion von größerer Breite und wird von fünf dorischen Säulen, zwischen denen Täfelung vorauszusetzen ist, getragen; die Höhe beträgt mehr, als die halbe Größe eines Schauspielers.

Auf zwei weiteren Bildern ist das Logeion mit der Orchestra durch eine Treppe oder Leiter verbunden. Zunächst zeigt ein in Bari gefundener Krater des Britischen Museums (Wieseler D. d. B. IX, 14 = Baumeister Abb. 1828 = Heyd. a) ein

sehr einfaches, aber gut gezimmertes Podium, von dessen 4 Pfosten einer durch die perspectivisch schlecht gezeichnete Treppe verdeckt wird. Die Täfelung zwischen diesen Pfosten wird hier durch einige dort angebrachte Kränze indiciert; über die Tiefe des Logeions ist nichts zu ermitteln; die Höhe beträgt etwas weniger als die halbe Größe der Schauspieler. Ein in Lentini gefundener und dort aufbewahrter Krater (Wieseler D. d. B. III, 18 = Baumeister Abb. 902 = Wiener Vorlegebl. Serie B, Taf. III, 2 = Heyd. M. S. 279) kommt der Wirklichkeit am nächsten, da selbst die Bühne perspectivisch gezeichnet ist. Das Hyposkenion, dessen Höhe die halbe Größe der Schauspieler um etwas übertrifft und in dessen Mitte eine Leiter in die Orchestra führt, ist mit vier Wolltänien geschmückt; jederseits steht zwischen diesen ein bronzenes Thymiaterion. Die Bühne ist so tief, daß zwischen ihrem Vorderrande und den Schauspielern noch ein ziemlicher Raum frei bleibt. Bei dem letzten Exemplare, einem in Apulien gefundenen Krater des Britischen Museums (Wieseler D. d. B. IX, 13 = Baumeister Abb. 903 = Heyd. X.), kann man zweifeln ob die Darstellung überhaupt hieher gehört. Links v. B. befindet sich ein Gebäude, von dem man das weit vorspringende Dach, den hohen Unterbau und eine vierstufige dazu hinaufführende Treppe erblickt. Es wird sich kaum entscheiden lassen, ob mit Wieseler anzunehmen ist, die Treppe befinde sich auf dem Logeion, so daß der Boden des Bildes eben dieses repräsentieren würde, oder ob Reisch recht hat mit der Behauptung, das Gebäude sei in der Orchestra errichtet. Es scheint sogar, daß die fragliche Darstellung gar nicht auf eine dramatische Scene zu beziehen ist, da es nicht ersichtlich ist, wie die beiden Nymphen, deren Oberkörper in der Einsenkung zwischen zwei Hügeln erscheinen, scenisch dargestellt sein sollen, und der unmaskierte Jüngling im Mantel eher einer jener Mantelfiguren gleicht, welche so oft auf dem Revers der hieher gehörenden Vasen erscheinen, als einer Bühnenperson.

Was nun die Frage anbetrifft, ob aus diesen Bildern auf das Vorhandensein eines Logeions im Athenischen Theater des fünften Jahrhunderts zu schließen ist[5]), so liegt es auf der Hand,

5) Reisch meint, daß in Unteritalien bisweilen, wenn die Zuschauer sich auf ebener Erde befanden, ein Logeion, sei es ein ein-

daß eine solche Folgerung nicht gestattet ist. Der Nachweis eines Logeions in Athen muß ohne Rücksicht auf diese Vasenbilder geführt werden. Mir allerdings, der ich zunächst an dem Logeion in classischer Zeit festhalten zu sollen glaube, scheint es nicht undenkbar, daß Aeschylos' Einfluß für das Theaterwesen in Sicilien bestimmend war, und daß das Logeion, wenn überhaupt eine Uebertragung desselben nöthig war, von dort aus nach Unteritalien gekommen ist, wie ja auch die Phlyakenpoesie auf Epicharm's Komödie hinweist. Ist der Krater von Lentini in Sicilien verfertigt, so würde für das dritte Jahrhundert wenigstens das Logeion für diese Insel bezeugt sein. Daß übrigens, wie das auch die zahlreichen Vasenbilder ohne Logeion wahrscheinlich machen, Phlyakenpossen, welche nicht in einem Theater, sondern in geselligen Kreisen und auch anderweit aufgeführt wurden, zu ebener Erde vor sich gingen, dafür liefert die Erzählung bei Xenoph. Conv. IX, 2 ff. eine Parallele, wo den Tischgenossen die Darstellung eines Abenteuers des Dionysos und der Ariadne geboten wird, und der aus Syrakus stammende Anführer der Truppe einfach einen θρόνος in den Saal bringen läßt und vor Beginn der Vorstellung die erforderlichen Aufklärungen giebt. Wir brauchen daher nicht anzunehmen, daß auf allen Phlyakenvasen, wo das Logeion fehlt, dieses lediglich vom Maler aus Willkür weggelassen ist.

Mit der Frage, was sich für die Bühnendecoration aus unseren Bildern lernen läßt, beschäftigt sich Arnold nur nebenbei. Wir haben darüber Einiges zu bemerken. Sehen wir von Raum füllenden Tänien, Disken, Bällen oder Phialen und Masken ab, so ergiebt sich Folgendes. Körperlich ausgeführt erscheint zweimal im Hintergrunde, und zwar nach der linken Seite v. B. zu gelegen, eine geöffnete Flügelthür (Heyd. D. und P.); einmal eine solche, die den linken (v. B.) Seiteneingang zur Bühne charakterisiert (Heyd. d.) und deutlich als Hausthür bezeichnet ist, da das Dach durch einen rechtwinklig vortretenden, von einer schrägen Stütze gehaltenen, Balken angedeutet wird. Ein solches Dach, aber wahrscheinlich (die Abbildung steht mir augenblick-

faches aus Holz, sei es ein künstlicheres, mit steinernem Unterbau ausgeführtes, errichtet worden sei.

lich nicht zur Verfügung) ohne Thür, findet sich auf K (Heyd.); auf X (Heyd.) steht dies Dach auf einem mit Treppe versehenen Unterbau; auf q sitzt Apollo auf einem ähnlichen Dache, welches dadurch als das des delphischen Tempels bezeichnet wird; an dem Pfosten ist hier in halber Höhe ein großes Weihwasserbecken angebracht. Wirklich ausgeführt sind auch die Fensteröffnungen auf J und b sowie die Lichtritzen auf S und f zu denken; jene beiden Fenster liegen im Oberstock des Hauses, — deuten also auf die διστεγία. Als Setzstücke finden sich Altäre, auf l zwei, auf p, O, Q je einer, die letzten drei noch mit Opferblut bespritzt. Einen Altar, hinter welchem auf einer von Lorbeerstauden umgebenen Säule ein Götterbild steht, bemerkt man auf M. Die Pfosten, welche die Bühne seitlich begrenzen, finden sich auf g angegeben. Durch Malerei auf der Wand scheint dagegen hergestellt einerseits die Tempelfaçade auf M, welche durch vier ionische Säulen und dazwischen hangende Weihgeschenke — theils eckige πίνακες, theils runde Kränze und Schalen — angedeutet ist, andrerseits die Bukranien auf a und O, welche bezw. die Wand der Götterburg auf dem Olymp und die des Palastes des Eurystheus bezeichnen. Zu bemerken ist noch, daß weder bei dem Tempel (M), noch bei den Palästen (a und O) von einer Thür etwas zu finden ist, und überhaupt, daß von einer glänzenden Decoration in keinem Falle die Rede sein kann.

Arnold (bei Baumeister S. 1755) zieht auch zwei Denkmäler der neueren Komödie zur Betrachtung heran; bei beiden, meint er, könne an eine feste, dem Bühnenhause vorgebaute, Decorationswand (vgl. die Dörpfeld-Kawerausche Ansicht) gedacht werden. Auf der einen Abbildung (Baumeister 1831 = Annali dell' Inst. XXXI (1859), Tav. d'agg. O) erscheint ein Gebäude, dessen Vorderwand mit 6 Säulen geschmückt ist, in deren Mitte sich eine Thür befindet. Die einzelnen Steine der Wand sind in der Zeichnung angegeben. Man hat jedoch zu beachten, daß es sich hier um ein Terracottarelief handelt, bei dem durch die Technik leicht der Eindruck wirklicher Architektur hervorgerufen wird. Es ist auch kaum anzunehmen, daß eine solche Decorationswand ein für alle Mal für alle Stücke hergestellt worden ist. Auch Baum. 991 = Wieseler D. d. B. XI, 1 ist ein Relief. Wir dürfen also in beiden Fällen mit

Fug und Recht voraussetzen, daß gemalte Decoration wiedergegeben werden sollte.

Um die Darstellung eines θεολογεῖον nachzuweisen, führt Arnold (Abb. 1832 = Gaz. archéol. III, 66, Taf. XII) eine in Orange gefundene Reliefvase an. Auf einem hohen Brettergerüst, dessen Vorderwand bis auf den Boden herabreicht und lediglich durch einige eingeschlagene Nägel verziert ist, sitzt Juppiter zwischen Minerva und Victoria; vor dem Gerüst stehen, durch einen Adler getrennt, Hercules und Mars, welcher letztere an ersterem den Mord seines Sohnes Kyknos rächen will. Auf die griechische Bühne und auf ein θεολογεῖον der classischen Zeit ist dieses aus römischer Zeit stammende und mit lateinischer Inschrift versehene Bild keineswegs zu beziehen; das zeigt namentlich die Costümierung der handelnden Personen, von denen Hercules völlig nackt ist, während Mars militärisch gerüstet erscheint. Nimmt man dazu die geringe Größe der drei Götterfiguren, so darf man sogar vermuthen, daß die Darstellung überhaupt gar nicht auf das Theater zu beziehen ist. Aus diesen Gründen habe ich dieselbe in meinen Bühnenalterthümern unberücksichtigt gelassen.

Aus Arnold's Aufsatze ist noch Folgendes hervorzuheben. Bekanntlich weist Schol. Arist. Pac. 733 den Rhabdophoren ihren Platz ἐπὶ θυμέλης an. Auf Grund eines pompejanischen Wandgemäldes (Wieseler D. d. B. XI, 2 = Baum. Abb. 910) mit einer Darstellung aus der neueren Komödie, wo die Rhabdophoren auf beiden Seiten der Bühne sitzen, vermuthet Arnold, die fraglichen Worte seien mit »an der Bühne« zu übersetzen und giebt daher diesen Beamten auch im griechischen Theater diesen Platz. Bei dem großen Dunkel, welches über diesen Dingen liegt, ist es schwer zu einer Entscheidung zu gelangen.

Die kleine Schrift von Saint-Saëns (Nro. 17) gehört streng genommen nicht hieher; es möge jedoch ihrer Merkwürdigkeit wegen Einiges daraus mitgetheilt werden. Der Verfasser ist der Meinung, die bekannten phantastischen Architekturgebilde der pompejanischen Wandmalerei des letzten Stils seien freie Nachahmungen von Theaterdecorationen. Die außerordentliche Größe der römischen Theater sowie der so imposante architektonische Schmuck ihrer Bühnenhinterwand seien unvereinbar mit den Erfordernissen des Bühnenspiels; die Decoration vermittelst einer

Draperie würde bei der großen Höhe der Wand dem Geschmack der Alten kaum entsprochen haben. Um die gewaltige Fläche in ein Verhältniß zur dramatischen Action zu setzen, habe sie in ihrer ganzen Höhe mit einer Decoration andern Charakters bedeckt werden müssen, welche einerseits zu der großen Fläche, andrerseits zu den auftretenden Personen sowie den Maschinen geringerer Dimension, wie den Periakten, im richtigen Verhältniß gestanden habe. Diesem Bedürfniß sei nun durch die Vorbilder der genannten pompejanischen Wandgemälde abgeholfen. Der Verfasser denkt sich also derartige leichte und luftige Holzbauten vor der ganzen Hinterwand aufgeführt; von der festen Architektur seien sie durch weiße oder schwarze Tücher, je nachdem Tag oder Nacht hätte bezeichnet werden sollen, getrennt gewesen; den Periakten und anderen beweglichen Maschinen, welche leider nicht genannt werden, sei die Aufgabe zugefallen, den Schauplatz der einzelnen Stücke näher zu charakterisieren.

Zum Glück sagt der Verfasser selbst: »cette hypothèse pourra sembler hardie«, was um so mehr berechtigt ist, als in der That ein Beweis durchaus nicht versucht wird. Die wiedergegebenen Wandgemälde aus der Casa delle Vestali, dem Tempel der Venus und dem Pantheon entbehren aller Beweiskraft, und die in einem Anhange in Uebersetzung mitgetheilten Stellen aus Vitruv (VII, 5, 3; 5, 5—7) zeigen nur, daß Vitruv den fraglichen Stil der Decorationsmalerei kannte und mißbilligte. Der Verf. scheint überhaupt nur geringe Kenntniß des antiken Bühnenwesens zu besitzen; S. 17 meint er, die Periakten seien bestimmt gewesen, h i n t e r Thüren aufgestellt zu werden; er denkt sich für jedes Stück die nämliche Hintergrundsdecoration, hat keine Kenntniß von der scaena ductilis des Servius und weiß nicht, daß sich oberhalb der Bühne eine Balkenlage befunden haben muß, auf welcher die Drehmaschinen aufgestellt waren. Dahingegen scheint er von der Stelle Gramm. De comoedia bei Dübner Schol. in Aristoph. p. XX, 28 gehört zu haben, in der ὀθόναι λευκαὶ καὶ μέλαιναι erwähnt werden.

Mit der dichterischen Laufbahn des Aristophanes beschäftigen sich drei Arbeiten (Nro. 18, 19 und 20.) Lassen wir zunächst die Abhandlung von v a n L e e u w e n (Nro. 18) bei Seite, so stehen B r i e l und sein Recensent H i l l e r in einem diametralen

Gegensatze. Während jener der Meinung ist, in allen Fällen, in denen Aristophanes ein Stück durch eine andere Person habe aufführen lassen, habe diese letztere die Ueberweisung des Chors beim Archon beantragt, sei vom Publicum während der Aufführung als Dichter angesehen, die Preisrichter hätten nur sie in ihrem Urtheile genannt, und erst durch die Herausgabe des Stückes sei der wahre Sachverhalt ans Licht gekommen, ist Hiller davon überzeugt, daß in allen in Betracht kommenden Fällen Aristophanes selbst unter Nennung seines Gehülfen den Chor verlangte, beim Publicum als Dichter bekannt war und im Urtheile der Preisrichter genannt wurde; seinem Gehülfen, der vielleicht im Urtheile an zweiter Stelle aufgeführt war, sei als Entschädigung für seine Mühwaltung der μισθὸς τῶν ποιητῶν zugefallen, den möglicher Weise der Dichter aus seinen Privatmitteln noch vermehrte; in den öffentlichen Actenstücken hätten beide Namen gestanden und seien so auch später in die Didaskalieen übergegangen.

Leider bin ich nicht in der Lage einer dieser beiden Ansichten beizupflichten. Das Fehlsame der Meinung Briel's ergiebt sich m. E. daraus, daß der Dichter in der Parabase der Wespen von sich selbst spricht, was unmöglich verstanden werden konnte, wenn Philonides als Dichter galt. Dies hat auch Briel erkannt und sich entschließen müssen, aus der Didaskalie die Notiz, daß das Stück durch Philonides aufgeführt sei, zu entfernen. Auf der anderen Seite scheint mir ebenso sicher das Irrthümliche der Hiller'schen Ansicht hinsichtlich der drei ersten Stücke daraus zu folgen, daß in der Parabase der Wolken das Incognito des Dichters bis zu der Aufführung der Ritter als ein beabsichtigtes dargestellt wird. Wir werden sehen, in welcher Weise Hiller sich zu helfen versucht hat. Ich bin demnach der Meinung, daß Briel für die Aufführungen der Daitaleis, Babylonier und Acharner im Rechte ist, während Hiller hinsichtlich der nach den Rittern vorgekommenen Vertretungen das Richtige getroffen hat.

Ich bin nicht geneigt, die ganze intricate Frage hier aufs neue zu behandeln und will nur auf einige Punkte aufmerksam machen, in denen die Verfasser ihrer Theorie zu Liebe zu Erörterungen gelangt sind, welche m. E. sich nicht halten lassen. Zunächst sucht Hiller sich mit der entscheidenden Stelle Nubb.

528—532 in einer wohl kaum zulässigen Weise abzufinden. Er meint, es handle sich nur um die Daitaleis, und der Dichter vergleiche sein Verfahren damit, daß eine Mutter ihr Kind aussetze, ein anderes Frauenzimmer dasselbe an sich nehme und es guten Leuten überbringe, die wohlwollend für das Kind sorgten. Die παρθένος werde nur um deßwillen hineingebracht, weil ein erstes Stück gemeint sei, und nachdem sich der Dichter nun einmal mit einer Jungfrau verglichen habe, seien die Worte κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν hinzugefügt, ohne eine besondere Bedeutung zu haben. Nach meiner Ansicht zeigen jedoch die Worte ἐξεθρέψατε und ἐπαιδεύσατε deutlich, daß es sich hier nicht lediglich um die Daitaleis, sondern um die ersten drei Stücke handelt; sodann kann ich mich nicht davon überzeugen, daß der Zusatz κοὐκ ἐξῆν u. s. w. nichtssagend ist, er bedeutet vielmehr, daß der Dichter sich nicht zu seinen Stücken bekennen durfte und sie demnach anderen Leuten übergab, ist somit ein Beweis für beabsichtigtes Incognito.

Auch mit der von Hiller der Stelle aus der Parabase der Wespen (v. 1017—1024) gegebenen Erklärung kann ich mich nicht einverstanden erklären. Der Dichter soll mit den Worten: τὰ μὲν οὐ φανερῶς — χέασθαι sagen, er habe andern Dichtern bei der Abfassung von Komödien geholfen, habe also οὐ φανερῶς eine dem Publicum angenehme Thätigkeit ausgeübt; die folgenden Worte: μετὰ τοῦτο δὲ καὶ φανερῶς ἤδη κινδυνεύων καθ' ἑαυτόν werden sodann auf die Daitaleis bezogen. Unzweifelhaft entsprechen die Worte diesem Sinne in tadelloser Weise, aber nur dann, wenn man sie aus dem Zusammenhange reißt, in dem sie mit der uns anderweitig bekannten Entwickelungsgeschichte des Aristophanes stehen. Davon daß dieser, ehe er selbst Komödien verfaßte, andern Dichtern etwas suppeditiert, vielleicht für sie ganze Abschnitte ihrer Stücke geschrieben habe, ist nichts bekannt, wohl aber daß er seine eignen Stücke anderen zur Aufführung übergeben hat, und darum sind diese Worte zunächst auf dieses Verhältniß zu beziehen; ἀρθεὶς δὲ μέγας geht offenbar auf den mit den Rittern errungenen Sieg und ἑτέροισι ποιηταῖς ist nur von Kallistratos zu verstehen, wie umgekehrt Nubb. 531 von einem Stücke die Rede ist, während drei verstanden werden müssen. Wenn Hiller ferner erklärt, es könne nicht für ein ἐπικουρεῖν angesehen werden, wenn Aristophanes den Kallistratos, nachdem

er einige Zeit für den Verfasser der Stücke gegolten, durch sein eigenes Hervortreten der Lächerlichkeit preisgegeben habe, so hat diese Bemerkung viel für sich. Indessen wir sind mit den Verhältnissen des Kallistratos durchaus unbekannt und können auch nicht einmal ahnen, warum er sich zu einem solchen Spiele hergab. Undenkbar ist es durchaus nicht, daß er während der Zeit, wo er als Autor galt, irgend welche Zwecke verfolgte, deren Erreichung ihm die fragliche Fiction erleichterte. Vielleicht wurde er auch schon durch den klingenden Lohn bewogen, alles über sich ergehen zu lassen. Die Worte v. 1029 f.: ὅτε πρῶτόν γ' ἦρξε διδάσκειν und εὐθὺς ἀπ' ἀρχῆς muß Hiller auf die Daitaleis beziehen, welche bereits einen Angriff auf Kleon enthalten hätten, während ich des Folgenden wegen an die Ritter denke.

Auch für die Verse aus der Parabase der Ritter v. 512 f. ist Hiller genöthigt eine neue Erklärung aufzustellen. Er wirft die Frage auf, ob χορὸν αἰτεῖν καθ' ἑαυτόν, wie Briel wolle, bezeichnen könne, daß der Dichter ipse docet oder fabulas suo nomine docet, oder ob nicht vielmehr in καθ' ἑαυτόν liege, daß jemand etwas allein, nicht in Gemeinschaft mit einem andern ausführe. Daß dies letztere richtig ist, wird mit einigen gut gewählten Beispielen gezeigt und dann die Stelle als Beweis dafür angesehen, daß Aristophanes bei den drei ersten Aufführungen mit der Erklärung, Kallistratos werde das Einstudieren übernehmen, sich selbst um den Chor beworben habe. Diese Ausführung erscheint auf den ersten Blick schlagend; indessen ist es doch wohl irrthümlich das χορὸν αἰτεῖν in so enger Weise lediglich von der Bewerbung um den Chor zu verstehen. Ran. 94, wo Dionysos von den tragischen Dichterlingen sagt: ἃ φροῦδα θᾶττον, ἢν μόνον χορὸν λάβῃ, ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγῳδίᾳ, begreift offenbar χορὸν λαβεῖν Dichten und Aufführen in sich; ebenso ist in den Rittern χορὸν αἰτεῖν zu verstehen. Da nun Aristophanes bei den ersten drei Stücken nur das Dichten ausgeübt, für das Aufführen aber Hülfe gehabt hatte, so kommt καθ' ἑαυτόν in dem von Hiller treffend entwickelten Sinne auch bei der Auffassung, daß Kallistratos die Gewährung des Chors beantragt habe, vollkommen zu seinem Rechte.

Was die andere Controverse, welche sich an die Parabase der Ritter knüpft, anbetrifft, ob nämlich in den Versen 542 ff.

jede einzelne Stufe (ἐρέτην γενέσθαι — πρῳρατεῦσαι καὶ τοὺς ἀνέμους διαθρῆσαι — κυβερνᾶν αὐτὸν ἑαυτῷ) sich mit einer bestimmten Stufe in der Entwickelung des Aristophanes decke, oder nicht, so wird das von Briel verneint, während Hiller der Ansicht ist, ohne eine derartige Annahme habe der Vergleich keinen rechten Sinn. Er versteht daher unter πρῳράτης einen, der in irgend einer Weise bei der Aufführung betheiligt ist und bemerkt gegen Briel, nach dem v. 543 so zu fassen sein soll, ut Aristophanes fabulis alieno nomine commissis auram popularem observare voluerit, die Aufführung des Dramas werde mit der Lenkung eines Schiffes verglichen; derjenige, welcher das Stück einstudiert habe und die Aufführung leite, sei der κυβερνήτης, es sei unmöglich unter dem πρῳράτης den Dichter zu verstehen, welcher still und unerkannt im Publicum sitze und mit der Aufführung gar nichts zu thun habe. Hiller scheint hier wiederum darin zu irren, daß er die dichterische Thätigkeit hinter der des Chorlehrers gänzlich zurücktreten läßt.

In den folgenden Punkten stehe ich auf Seiten Hillers. Briel macht die Nachricht, Aristophanes habe den Kokalos und den Aiolosikon durch seinen Sohn Araros aufführen lassen, um diesen dem Publicum zu empfehlen, für seine Auffassung geltend, indem er ausführt, jenes Ziel hätte Aristophanes nicht erreichen können, wenn der Einstudierende nicht für den Dichter gehalten worden wäre. Mit vollem Recht bemerkt dagegen Hiller, einerseits hätte der Betrug jedenfalls längere Zeit aufrecht erhalten werden müssen, andrerseits hätte Araros doch schließlich den Sachverhalt eröffnet, da beide Stücke später dem Vater beigelegt seien. Das seien aber Absurdidäten. Briel hätte dieses Argument nicht anführen sollen, da das dem Aristophanes zugeschriebene Motiv eine Erfindung der Grammatiker ist. Ueberhaupt hätte er hinsichtlich der Nachrichen über andre Dichter, welche ihre Stücke nicht selbst zur Aufführung brachten, die Ausführungen E. Petersens berücksichtigen sollen.

Auch die Spöttereien des Aristonymos und Sannyrion, welche nach Schol. Plat. 331 B. vom Aristophanes sagten, er sei τετράδι geboren, weil er τὸν βίον κατέτριψεν ἑτέροις πονῶν (vgl. Vit. Ar. p. XXVII, XXI, 12 f. Dübn.) zieht Briel heran, denkt aber dabei nicht lediglich an die drei ersten Aufführungen. Dagegen

bemerkt Hiller, daß Kallistratos und Philonides die Früchte von Aristophanes' dichterischer Arbeit für die weit geringere Mühe des Einstudierens insofern genossen, als sie eine Geldentschädigung empfingen; das ist für die nach den Rittern fallenden Aufführungen richtig; hinsichtlich der früheren dagegen trug Kallistratos wenigstens eine Zeit lang auch den dichterischen Ruhm davon. Völlig kann ich Hiller zustimmen, wenn er hervorhebt, die von Briel gebilligte Vermuthung Cobet's, daß auch Plato den gleichen Spott gegen Aristophanes gerichtet habe, sei völlig haltlos. In den von Kock C. A. F. I., p. 628, 99 gesammelten Stellen wird in der That nur berichtet, daß Plato den Ausdruck 'Αρκάδας μιμούμενος mit Bezug auf sich selbst angewandt habe.

Ferner will Briel aus dem Aufruf des Dichters (vgl. Acharn. 11: εἴσαγ', ὦ Θέογνι, τὸν χορόν) den Schluß ziehen, daß stets die Stellvertreter des Dichters für die Autoren gehalten worden seien; sie seien selbst Dichter gewesen, und das Publicum hätte, wenn nur ihr Name genannt wurde, nicht wissen können, daß die Stücke nicht von ihnen herrührten. Ohne Zweifel ist dies für die ersten Aufführungen zutreffend; wir müssen annehmen, daß hier nur Kallistratos aufgerufen wurde. Später lag die Sache anders, und wir stimmen Hiller bei, der ausführt, es sei völlig unbekannt, wie es gehalten wurde, wenn jemand δι' ἑτέρου ἐδίδασκε. Vielleicht wurde der Dichter und sein Gehülfe aufgerufen, vielleicht nur der Dichter. Wenn Briel aus der Acharnerstelle schließt, die Namen der Dichter seien erst durch den Aufruf des Herolds bekannt geworden, so stimmt das weder zu dem, was wir von dem Proagon wissen, noch zu Aelian V. H. II, 13, wo erzählt wird, Sokrates sei nur zu Euripideischen Stücken ins Theater gegangen.

Daß Briel die bekannten Stellen Acharn. 377 ff. und 501 ff. auf Kallistratos, Hiller auf Aristophanes bezieht, versteht sich von selbst, ebenso daß wir hier auf des ersteren Seite stehen müssen. Es verlohnt sich nicht der Mühe, auf diese Discrepanz weiter einzugehen; doch wollen wir hervorheben, daß Hiller die fälschliche Auffassung Briels, als ob Kallistratos den Dikaeopolis gespielt habe, entschieden verwirft. Er hat vollkommen recht, wenn er ausführt, der Protagonist habe, als er noch mit dem Dichter identisch war, leicht einmal, die Illusion vernichtend, von

seinen persönlichen Angelegenheiten reden können; auch in der Folge, als der Dichter nicht mehr selbst spielte, habe der Protagonist mitunter aus der Seele des Dichters geredet. Zu vergl. sind Frgm. 471 K. aus den Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι und Frgm. 588 K. aus einem unbestimmten Drama, welche beide in eine Zeit fallen, in der Aristophanes, selbst wenn er diese Dramen nicht persönlich aufführte, doch ohne weiteres als Verfasser bekannt war.

Hinsichtlich des übrigen Inhalts der beiden Arbeiten verweisen wir die Leser auf die Schriften selbst und bemerken nur noch, daß Briel S. 18 nicht mehr vom Dreifuß als Preis für den Choregen hätte sprechen dürfen.

In engster Beziehung zu den vorigen Abhandlungen steht der Aufsatz von van Leeuwen (Nr. 18.), dessen erster Theil die Didaskalie der Wespen behandelt. Bekanntlich ist diese corrupt überliefert und hat namentlich dadurch Anstoß erregt, daß Philonides an erster Stelle als Beauftragter des Aristophanes erscheint, während er an zweiter Stelle mit einem Προάγων genannten Stücke gesiegt haben soll. Man hat nun vielfach angenommen, dieser Προάγων sei das gleichnamige Stück des Aristophanes gewesen, und stand somit vor der Schwierigkeit, daß Philonides bei einem Agon für zwei Aristophanische Stücke den Chor erhalten habe. Das hielt man im fünften Jahrh. für unmöglich, während für das vierte Jahrh. CIA II, 972 (35²/₃ v. Chr.) zeigt, daß der Komiker Diodoros mit einem Stücke den zweiten und mit einem andern den dritten Platz erlangt hat, wenn anders beide Male der nämliche Diodoros gemeint ist; Hiller wenigstens (Phil. Anz. a. a. O. S. 379, A. 1) denkt an Namensvettern. Briel läßt nun aus diesem Grunde den Aristophanes die Wespen selbst aufführen, giebt überhaupt S. 50 ff. eine Geschichte der Behandlung der fraglichen Didaskalie. Einen andern Weg schlägt van Leeuwen ein, indem er herstellt: ἐδιδάχθη ἐπ' ἄρχοντος Ἀμεινίου διὰ Φιλωνίδου. Εὔπολις Πόλεσι δεύτερος ἦν — καὶ εἰς Λήναια ἐνίκα πρῶτος Φιλωνίδης Προάγωνι — Λεύκων Πρέσβεσι τρίτος. Hiebei nimmt er an, daß bei der ersten Notiz ἐν ἄστει und πρῶτος ἦν fehlen; er glaubt also, Aristophanes habe unter Ameinias zweimal gesiegt, an den Dionysien und an den Lenäen; beide Male habe Philonides die Stücke aufgeführt; auf irgend eine Weise sei in

die Wespendidaskalie die Notiz über die Lenäen irrthümlich eingedrungen.

Hiegegen ist nun zunächst einzuwenden, daß die Behauptung, der fragliche Proagon sei ein Stück des Aristophanes, durchaus nicht erwiesen ist (vgl. Petersen N. Jahrbb. LXXXV, S. 664 f.; Hiller Hermes VII, S. 404; Leo Rh. Mus. XXXIII, S. 404); sodann ist in keiner Weise dargelegt, wie die Notiz über die Lenäen in die Wespendidaskalie gelangt sein könne; ferner erhält diese eine ganz ungebräuchliche Form, und die Verschiebung der Wespen auf die Dionysien ist durchaus nicht bewiesen. Ja, es läßt sich urkundlich nachweisen, daß die Wespen in dem fraglichen Jahre nicht an den Dionysien gegeben sind. CIA II, 971 b ist Fragment eines Verzeichnisses von Siegern an den Dionysien, dessen erste Zeilen in das Jahr des Ameinias gehören. Dort ist der Ausgang des Namens des komischen Siegers mit — ος erhalten; es ist also nicht auf Aristophanes zu schließen. Der Verf. hat dies zwar selbst gesehen, meint aber, es sei fraglich, ob hier nur Siege ἐν ἄστει verzeichnet seien; auch könne in der vorhergehenden Zeile recht wohl statt Παι(α)[νιεὺς ἐχορήγει] gelesen werden παίδ[ων], es sei dies sogar wahrscheinlicher, und so stehe diese Inschrift der Ansetzung des fraglichen Sieges des Aristophanes auf die Dionysien nicht im Wege. Diese Deduction ist haltlos; wenn irgend etwas feststeht, so ist es die Reihenfolge der Agonen in der fraglichen Inschrift und die dadurch bedingte Ergänzung. Wenn nun noch geltend gemacht wird, aus Schol. Vesp. 61 sei nachzuweisen, daß der Proagon des Aristophanes den Wespen voranging, so kann auch dies nicht zugestanden werden, denn dann wäre es nur consequent, den Proagon auch vor die Acharner zu setzen. Die folgende Auseinandersetzung, in der durch die Vergleichung einer Anzahl von Fragmenten aus Eupolis' Πόλεις mit Stellen der Wolken, Wespen und des Friedens gezeigt werden soll, daß die Πόλεις mit den Wespen gleichzeitig seien, beweist für die Aufstellung des Verfassers nichts.

Im zweiten Theile versucht derselbe die Frage, weßhalb Aristophanes sich fremder Hülfe bei den Aufführungen bedient habe, in folgender völlig neuen Weise zu beantworten. Die Vita (p. XXVII Dübn.) sagt, Aristophanes sei ein Athener gewesen aus dem Demos Kydathenaion, und sein Vater habe

Philippos geheißen. Diese Nachricht sei eine Fiction der Grammatiker aus Vesp. 895, wo man den κύων Κυδαθηναιεύς auf Aristophanes selbst bezogen habe. Aristophanes sei vielmehr ein Fremder gewesen, zwar nicht ein Rhodier aus Lindos oder Kameiros, noch ein Aegyptier, sondern ein Aeginet. Er war kein Kleruch, denn sonst hätte er nach Einnahme der Insel durch die Lakedämonier seine Landstelle verloren, sein Vater gehörte vielmehr zu den äginetischen Familien, welche nach Herod. VI, 90 um das Jahr 490 nach Attika übersiedelten und deren Besitzungen auf der Insel ihnen erhalten blieben. Aristophanes habe in Athen zwar eine geachtete Stellung gehabt, aber es sei ihm doch seiner fremden Abkunft wegen nicht möglich gewesen, den Chor für sich zu beantragen; daher habe er die ersten drei Stücke durch Kallistratos aufführen lassen; nach dem mit den Acharnern errungenen Siege habe er im Vertrauen auf die Unterstützung vornehmer befreundeter junger Männer für die Ritter den Chor selbst erbeten und erhalten und in diesem Stücke für seine frühere Anonymität erdichtete Gründe angeführt; darauf habe Kleon die γραφὴ ξενίας gegen ihn angestrengt, und zwar mit Erfolg, so daß Aristophanes nun niemals wieder Stücke selbständig aufführte. Indessen sei bei diesem Verfahren niemand getäuscht, und bei Wiederholungen der Dramen in den Demen seien die Stücke unter dem richtigen Namen gegeben, der auch auf den zum Verkauf gelangenden Exemplaren gestanden habe. So erkläre es sich, daß der Name des Dichters nicht in Vergessenheit gerathen sei.

Der Verfasser sucht sich mit den diesen Ausführungen entgegenstehenden bestimmten Zeugnissen in verschiedener Weise abzufinden. Was zunächst den Zusatz zur Didaskalie des Plutos anbetrifft, so stellt er unter Ausscheidung der Worte ἐπὶ τῷ ἰδίῳ ὀνόματι folgenden Text her: τελευταίαν δὲ διδάξας τὴν κωμῳδίαν ταύτην τὸν υἱὸν Ἀραρότα δἰ αὐτῆς τοῖς θεαταῖς συστῆσαι βουλόμενος, καὶ τὰ ὑπόλοιπα δύο δι' ἐκείνου καθῆκε Κώκαλον καὶ Αἰολοσίκωνα; indessen würde er auch nichts gegen die Annahme einwenden, daß Aristophanes gegen das Ende seines Lebens ein oder mehrere Stücke selbst zur Aufführung gebracht habe; während des Krieges sei dies jedenfalls nur einmal geschehen. Zur Beseitigung des Zeugnisses in der Didaskalie des Friedens nimmt

δειξις nur eine beliebige Aufführung bezeichnen —, in diesem bedeute ἀπαγγελία »Recitation«, nicht »Ankündigung«, und unter τὸ θέατρον sei die Zuschauerschaft zu verstehen. Von einer Hauptprobe für die Komödien sei nichts bekannt. Die dritte Art des προάγων, die eigentliche Ankündigung der Stücke vor dem wirklichen ἀγών, erschließt Oehmichen aus Vit. Eurip. p. 135, 42 W. Die von Plato Conv. p. 194 A. geschilderte Scene läßt der Verfasser im Dionysischen Theater spielen, ob aber der Ankündigungsproagon gemeint sei, lasse sich nicht feststellen; die Worte μέλλοντος ἐπιδείξασθαι wiesen nur auf einen Vorgang vor der Aufführung hin. Ebenso wenig will er aus dem Anfang der Acharner einen bestimmten Schluß ziehen, sieht also von diesen beiden Stellen ab. Aeschin. Ctesiph. 67 endlich, wozu übrigens das Scholion nicht passe, sei der Ankündigungsproagon gemeint. Diese Stelle sei sehr wichtig für die Feststellung des Begriffs des προάγων; man lerne, daß er an einem besonderen Tage stattfand, für den weder ein kyklischer, noch ein dramatischer Agon bezeugt sei; der erste Theil der Handlung finde ἐν τῷ ἱερῷ statt, der zweite im Theater, beide Acte zusammen bildeten den προάγων. Der heilige Tag sei aber dadurch nicht genügend ausgefüllt, es fehle das Verbindungsglied, und zwar der Festzug aus dem ἱερόν in das Theater. Dies führt den Verfasser auf die Untersuchung des Wortes κῶμος.

Im Gesetz des Euegoros gehe an vier Festen dem eigentlichen Festspiel eine πομπή voraus, und zwar an den Dionysien im Peiräeus und an den Lenäen den dramatischen Aufführungen, an den Thargelien und den großen Dionysien den Musikaufführungen; an den letzteren würden diese von dem dramatischen Spiel durch einen κῶμος getrennt; dieser sei also etwas ähnliches wie jene πομπή, ein Aufzug, dessen Unterschied von der πομπή hauptsächlich darin zu suchen sei, daß bei der πομπή der großen Dionysien die lyrischen Chöre eine besondere Aufgabe zu erfüllen gehabt hätten, während sich am κῶμος die dramatischen Spieler betheiligten. Bloß komische Spieler als Theilnehmer vorauszusetzen, sei unstatthaft, da der κῶμος als Einleitungsfeier für beide Arten von Dramen zu gelten habe [6]). Mit κῶμος würden Dionys. Pe-

6) Daß κῶμος im Gesetz des Euegoros und in der Ueberschrift zu CIA II, 972 mit der Komödie nichts zu thun, vielmehr einen be-

rieg. 578; Orphic. H. 52, 5 und Clem. Alex. Strom. V, 671 feierliche Handlungen und Festzüge bei Fremden bezeichnet, das sei aber nur möglich gewesen, wenn in Griechenland Aehnliches vorhanden war (vgl. Arist. Ran. 218; Alciphr. II, 3, 11); κῶμος deute ebensowenig stets auf Ausgelassenheit, wie πομπή auf das Feierliche (Arist. Ach. 248, Eccl. 757, Dem. De fals. leg. 287).

Der κῶμος sei nun der die Feier des 8. Elaphebolion im Heiligthume und im Theater verbindende Festzug, bestehend aus den διδάσκαλοι, Schauspielern und Chören, vermuthlich auch den Choregen und dem Agonotheten (früher dem Archon). Er fand nur an den großen Dionysien statt, weil nur an ihnen ein doppeltes Festspiel gegeben wurde.

Hieraus folgt nun, daß der Proagon am 8. Elaphebolion nicht der Beginn der großen Dionysien sein konnte, vielmehr mußte das Fest, das vor den auf den 14. Elaph. fallenden Pandien zu Ende war, früher beginnen, nach dem Verf. am 5ten. Es sei aus den Worten ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις im Gesetz des Euegoros zu schließen, daß für jeden Bestandtheil des Festes mindestens ein Tag angesetzt werden müsse. Man habe also zu verlangen je 1 Tag für die πομπή, den ἀγών der Knaben und den der Männer; je 1 Tag für den κῶμος und die Komödien und 3 bis 4 Tage für die Tragödien, also im Ganzen 8 bis 9 Tage. Daß das Asklepiosopfer am 8. zwischen den beiden Haupttheilen des Festes stattfand, könne keinen Anstoß bilden, vielleicht sei an ein älteres Fest des Asklepios zu denken, welches allmählich auf diesen Rest beschränkt sei, oder an eine gewisse Verbindung zwischen Asklepios und Dionysos.

Den Ansatz von 3 bis 4 Tagen für die Tragödien rechtfertigt Oehmichen durch folgende Erwägung. Bis in die Aeschyleisch-Sophokleische Zeit seien von jedem Didaskalos an je einem Tage eine Tetralogie aufgeführt, also 3 Spieltage nöthig gewesen; als man statt eines Satyrdramas ein Schauspiel gab, habe man wahrscheinlich vier Tage lang Tragödien aufgeführt, und zwar von jedem Didaskalos an jedem Tage ein Stück (Begründung dieser bereits von K. F. Hermann Gottesd. Alterth. §. 59, 23 ausgesprochenen Ansicht giebt der Verf. Berl. Philol.

sonderen Theil des Festes ausgemacht habe, hat bereits Brinck in Nro. 28. ausgeführt.

Wochenschrift 1887 S. 1058 f.); im vierten Jahrhundert hätten zwar die διδάσκαλοι wieder nur 3 Tage zur Verfügung gehabt denn die 3 oder 2 Stücke jedes Dichters seien ungetrennt an je einem Tage aufgeführt, aber das Satyrspiel und die παλαιά hätten für sich einen besonderen Tag in Anspruch genommen. Eine tabellarische Uebersicht zeigt die Vertheilung der Aufführungen, wie sie sich der Verf. in den drei Perioden denkt, und den Schluß des Abschnittes macht eine Widerlegung der Argumentation, durch welche Sauppe nachzuweisen versucht hat, daß im 5. und 4. Jahrhundert nur an drei Tagen dramatische Wettkämpfe stattgefunden hätten, wo denn vormittags je eine Trilogie und nachmittags je eine Komödie aufgeführt sei. Sauppe habe das Gesetz des Euegoros für unecht gehalten und nicht genug Gewicht auf die Dauer der Aufführungen gelegt. Hinsichtlich der Stelle Arist. Av. 789 ff. kommt der Verf. auf die bereits von mir B.-A. S. 322, A. 4 vorgetragene Ansicht und meint, aus dem Theorikon von 6 Obolen könne höchstens geschlossen werden, daß nur an 3 Tagen Eintrittsgelder bezahlt, nicht aber daß nur an 3 Tagen gespielt sei.

Wenngleich die Ausführungen des Verfassers durchaus nicht einwandfrei sind, wird man seinen Vermuthungen doch mit um so lebhafterem Interesse folgen, als die bisherigen Auffassungen in der That nicht alle Schwierigkeiten beseitigt haben; bindende Schlüsse werden sich auf diesem dunkeln Gebiete aus den spärlichen Nachrichten nicht ziehen lassen.

In den drei folgenden Abschnitten seines Aufsatzes, welche »Limnae, Lenaeon; der Anfang der großen Dionysischen Siegerliste; die Anfänge der Dichterlisten« überschrieben sind, geht Oehmichen darauf aus nachzuweisen, daß die Einrichtung der dramatischen Festspiele an den großen Dionysien im Jahre 472 stattgefunden habe, sowie daß in dem nämlichen Jahre der Bau des steinernen Theaters vollendet und mit der Aufführung von Aeschylos' Persertrilogie eingeweiht sei, während in älterer Zeit nur die Lenäen dramatische Agonen gehabt hätten. Da die zu diesem Behufe angestellten sehr eingehenden Untersuchungen sich vielfach mit dem beschäftigen, was v. Wilamowitz in den oben übergangenen Theilen seines unter Nro. 1 genannten Aufsatzes ausgeführt hat, so haben wir hier zunächst diese zu besprechen.

v. Wilamowitz beginnt damit (S. 597—603) aus den schriftlichen Quellen dasselbe nachzuweisen, was Dörpfeld durch die Untersuchung der Ruinen des Dionysostheaters festgestellt hat, nämlich daß diese Anlage erst zu Lykurg's Zeit entstanden ist[7]). Er stützt sich dabei auf den Umstand, daß die Nachrichten von der παρ' αἰγείρου θέα, in denen berichtet wird, daß das Publicum vor Erbauung des Theaters auf Holzgerüsten saß, auf die Autorität des Eratosthenes zurückzuführen sind, und daß Aristoph. Thesmoph. 395 die ἴκρια bestimmt erwähnt werden. Hinsichtlich der Nachricht des Suidas, der zufolge Ol. 70 bei einem Wettkampfe des Pratinas, Choerilos und Aeschylos die, Gerüste gebrochen und die Athener deshalb zum Bau eines Theaters geschritten sein sollen, wird nur zugestanden, daß der Ansatz des Wettstreites auf eine Didaskalie zurückgehen könne sowie daß irgend einmal die Holzgerüste gebrochen sein mögen; nur sei die zeitliche Verknüpfung dieses Ereignisses verloren gegangen. Gesetzt auch, der Einsturz der Gerüste stände für das Jahr 500 fest, so würde die Folgerung des Theaterbaus immer nur eine Folgerung sein, nicht eine Thatsache. Das Ganze aber falle durch das entgegenstehende Zeugniß des Eratosthenes. In Athen habe es bis 330 kein festes Gebäude gegeben, sondern nur für den einzelnen Fall errichtete Gerüste, deren Platz wohl schon θέατρον genannt werden mochte, aber erst im 4. Jahrhundert, im 5. bedeute θέατρον nur das zuschauende Publicum.

Nachdem sodann S. 603—612 die oben besprochene Ausführung über die Bühne des Aeschylos gegeben ist, sucht der Verfasser folgende Sätze zu begründen. Die Neuordnung der Bühne und die Einführung eines dritten Schauspielers wurde nach 468 durch einen νόμος Διονυσιακός festgestellt, durch den auch die Komödie staatlich sanctioniert wurde. Das fragliche Jahr lag näher der Orestie als den Septem, läßt sich aber nicht mehr genau angeben, da das Datum auf der großen Dionysischen Siegerliste (CIA II, 971), auf der κῶμοι die komischen Chöre bezeichnet, verloren gegangen ist. Diese Festordnung ging aber nur die Dionysien an, an denen in älterer Zeit allein Tragödien

7) Vgl. hiezu W. Schmid, Scaenica I, Philolog. N. F. I (XLVII) S. 573 f., wo aus den lexikographischen Notizen das Nämliche gezeigt wird.

aufgeführt worden sind. Auch die Komödien sind zuerst an den Dionysien zugelassen. Die Lenäen sind wahrscheinlich gleichzeitig mit beiden Gattungen des Schauspiels ausgestattet, Komödien finden sich sicher an ihnen seit 427, Tragödien seit 416, wahrscheinlich seit 420. Möglich ist es aber auch, daß zunächst nur Komödien an den Lenäen gegeben wurden.

Die beiden Feste bestanden schon längst, ehe sie den Schmuck dramatischer Aufführungen bekamen, und zwar stehen die Διονύσια ἐν ἄστει nicht im Gegensatze zu den Διονύσια κατ' ἀγρούς, mit denen die Entstehung der Tragödie und Komödie in keiner Weise zu verbinden ist, sondern zu den Διονύσια ἐπὶ Ληναίῳ. Dieser Gegensatz ist ein localer, und daher haben auch die Festspiele theils in der Stadt, theils außerhalb derselben am Kelterplatze stattgefunden. Dies widerspricht einerseits der bisherigen Annahme, nach der Lenäon und Limnae in der Stadt lagen und mit dem Theaterbezirk identisch waren, und andrerseits der Vorstellung, daß das Dionysische Theater schon zu Aristophanes' Zeiten bestand und das einzige Theater war. Der topographischen Vulgata gegenüber behauptet nun der Verfasser, der Bezirk Limnae mit dem ältesten Dionysostempel lag außerhalb der Themistokleischen Mauer, und zwar zwischen Militärhospital und Olympieion, oder lieber noch weiter südlich oder südöstlich von der Burg; dort wurden nicht nur die Anthesterien, sondern auch die Lenäen gefeiert. Das innerhalb der Stadt belegene Dionysostheater hat mit Limnae nichts zu thun; nach dem neben denselben befindlichen Dionysostempel bekam das vollendete Bauwerk den Namen θέατρον Διονυσιακόν; für die lenäischen Aufführungen wurde eine Schaubühne im περίβολος ἐπὶ Ληναίῳ, d. h. in Limnae aufgeschlagen, und diese hieß θέατρον Ληναϊκόν (Poll. IV, 121). Wenn die Forschung das lenäische Schauspiel in das Dionysostheater verlegt hat, so ist das ein Irrthum.

Als das neue Heiligthum und Fest zum Unterschiede von dem am Lenaeon den Namen ἐν ἄστει bekam, war das Lenaeon noch vorstädtisch[8]), das war also vor Themistokles. In der That

8) Hienach scheint v. Wilamowitz anzunehmen, daß das Lenaeon durch die Themistokleische Mauer städtisch geworden sei; schon S. 618 A. bemerkt er, bei Hesysch. ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών: ἔστιν ἐν τῷ ἄστει Λήναιον sei das Themistokleische ἄστυ gemeint; S. 617 steht jedoch ge-

sind die Dionysien ἐν ἄστει schon für 534 (Marm. Par. Ep. 43) bezeugt; damals wird das Fest gestiftet sein. Der Tempel mag ein höheres Alter gehabt haben, das Gotteshaus in Limnae war jedoch viel älter. Bei der Behandlung dieser Frage sei man bisher irre gegangen, weil man sich Athen im 5. Jahrhundert nicht ohne Theater und nicht mit zweien denken mochte, und andrerseits sich durch Pausanias I, 20, 3 verführen ließ, den einen der beiden Tempel hinter dem Dionysostheater als den alten von Thuc. II, 15 ἐν Λίμναις bezeugten Tempel anzusehen.

Schließlich entwirft der Verfasser von der Entwickelung der Dionysosfeste folgendes Bild: In der Königszeit gab es nur das Dionysosheiligthum ἐν Λίμναις vor der Stadt; dort beging man Λήναια und Ἀνθεστήρια; unter der Herrschaft des Archon wurde in der Stadt das Διονύσιον gegründet mit dem Feste des Elaphebolion [9]. Peisistratos erweiterte Heiligthum und Tempel und führte die korinthischen Bocktänze ein; 534 gab Thespis die erste τραγῳδία. Sie entwickelte sich langsam. 508 trat der attische Bürgerchor hinzu, siegte Hypodikos von Chalkis [10]; 497 etwa trat Aeschylos auf; bis 465 oder 460 bediente man sich des kreisrunden Schauspielplatzes; dann wurde eine Hinterwand aufgeschlagen, die ἴκρια nur auf dem ansteigenden Burgabhang bis zur Schwarzpappel; gleichzeitig wurden die κῶμοι (Komödien) eingeführt; etwa 427 sind diese, vor 420 auch die Tragödien auf die Lenaeen ausgedehnt; diese Spiele wurden im Lenaeon abgehalten, bis Lykurg ἐν Διονύσου ein Theater baut, welches für alle scenischen und wohl auch dithyrambischen und anderen Agonen bestimmt war und fortan benutzt wurde.

radezu, Limnae habe außerhalb jener Mauer gelegen und dort seien die Lenaeen gefeiert.

9) Aber S. 620 soll dieses 534 gestiftet sein.

10) Gegen die von v. Wilamowitz Homerische Untersuchungen S. 248, A. 13 vorgetragene Ansicht, daß 508 zuerst Dithyramben in Athen aufgeführt seien, macht Brinck in der unter Nro. 23 genannten Schrift geltend, der Dithyrambos hätte bereits im 6. Jahrh. in anderen griechischen Städten geblüht und zur Zeit des Peisistratos habe es in Athen schon Dithyrambendichter gegeben. Wahrscheinlich habe der Parische Chronist den ersten Dithyrambos nach Neuerung der Dinge im Jahre 509 überhaupt den ersten genannt, oder aber 508 seien zuerst Männer aufgetreten, während früher die Dithyramben von Knaben gesungen seien.

Im vollen Gegensatze zu v. Wilamowitz stehen die Resultate, welche Oehmichen gefunden hat. Er trennt zwar im Gegensatze zu der früher allgemeinen Ansicht ebenfalls Limnae vom Theaterbezirk, identificiert jedoch, wie das bisher geschehen, diesen mit dem Lenaeon. Den Bezirk Limnae, welcher ursprünglich zur Theseusstadt gehörte und erst durch den Mauerbau, sei es den Themistokleischen, sei es den früheren, vorstädtisch wurde, sucht er südwestlich vom Olympieion. Dort wurden die Anthesterien gefeiert, die Lenaeen jedoch im Lenaeon. Während somit nach der älteren Ansicht der limnäïsche, der lenäische und der städtische Dionysos sämmtlich im Theaterbezirk verehrt wurden, obwohl dort nur zwei Tempel vorhanden waren (Paus. I. 20, 3) und nach v. Wilamowitz der Theaterbezirk mit zwei Tempeln nur den städtischen Dionysos, Limnae dagegen mit einem Tempel zwei Dionyse beherbergte, hat nach Oehmichen der städtische und der lenäische Dionysos jeder seinen Tempel im Südosten der Burg, der limnäische dagegen den seinen in Limnae. Im Lenaeon, und zwar am Lenäenfeste, fanden bis zum Theaterbau sämmtliche scenische Spiele statt, und zwar in der Nähe des Platzes, an dem die Ruine des Dionysostheaters aufgedeckt ist, dessen Bau bald nach Ol. 70 begann. Eingeweiht wurde das Theater mit Aeschylos' Persertrilogie im J. 472, wo wahrscheinlich zuerst tragische und komische Spiele an dem vielleicht schon längere Jahre bestehenden städtischen Dionysien stattfanden; in demselben Jahre wurden die komischen Agonen an den Lenäen eingerichtet. Die großen Dionysien erhielten ihre Bezeichnung ἐν ἄστει nicht im Gegensatze zu den Lenäen, sondern zu den Anthesterien, den ἀρχαιότερα Διονύσια des Thukydides (II, 15).

Es liegt in der Natur der Sache, daß weder der eine, noch der andre Forscher einen zwingenden Beweis für seine Behauptungen geliefert hat. Die Quellen sind sehr mangelhaft, verschiedener Deutung fähig und von der Art, daß ihre Combination wieder von der Idee abhängt, welche dem Verfasser vorschwebt. Selbstverständlich können wir in die Einzelheiten der Untersuchung hier nicht eintreten und bemerken daher nur Folgendes.

Zunächst fällt es im höchsten Grade auf, daß Oehmichen unter völliger Ignorierung der Ergebnisse der Dörpfeld'schen Untersuchung des Dionysostheaters den Bau desselben wieder für

das fünfte Jahrhundert in Anspruch nimmt; wir überlassen uns dagegen in dieser Beziehung der kundigen Führung des in der Beurtheilung von Ruinen unübertroffenen Forschers vollkommen und befinden uns daher nicht in der Lage Oehmichen in seiner bezüglichen Polemik gegen v. Wilamowitz beizustimmen. Was sodann die Frage anbetrifft, ob zunächst an den Lenäen oder an den großen Dionysien Dramen aufgeführt sind, so ist zwar in der Parischen Chronik bezeugt, daß Thespis 534 ἐν ἄστει gespielt habe; aber wenn wir anderweitig mit Bestimmtheit wüßten, daß damals nur an den Lenäen gespielt wurde, so würde diese Formel nicht im Wege stehen, sondern beim Chronisten lediglich mit »in Athen« zu übersetzen sein. Diese, von Oehmichen vertretene, Ansicht habe ich bei Abfassung meiner Bühnenalterthümer ebenfalls gehegt, bin aber seitdem davon zurückgekommen, da einerseits die spätere Stiftung der großen Dionysischen Agonen die frühere Existenz des städtischen Festes nicht ausschließt und andrerseits die Uebertragung der scenischen Spiele von den Lenäen auf die Dionysien und die spätere Ausdehnung von diesen auf die Lenäen in der That recht unwahrscheinlich ist. Es scheint also v. Wilamowitz mit seiner Ansicht von der Priorität der Dionysien im Rechte zu sein. Auch Todt theilt dieselbe.

Was ferner die topographische Frage anbetrifft, so stimmen wir zwar Oehmichen in seiner Polemik gegen die von v. Wilamowitz Thuc. II, 15 vorgenommene Ergänzung: καὶ ὑπ' αὐτῇ τῆς τ' Ἀθηναίας vollkommen bei, glauben jedoch, daß beide Forscher mit Recht Limnae außerhalb der Stadtmauer suchen; ob aber v. Wilamowitz mit der Identificierung von Λίμναι und Λήναιον recht hat, ist nach den beachtenswerthen Gründen, welche Oehmichen gegen seine Behandlung und Combination der Quellen geltend gemacht hat, recht zweifelhaft. Daß Λήναιον in der Stadt lag, ist nach Hesychios: ἔστιν ἐν τῷ ἄστει Λήναιον περίβολον ἔχον μέγαν καὶ ἐν αὐτῷ Ληναίου Διονύσου ἱερόν festzuhalten, und es ist schon darauf aufmerksam gemacht, wie schwer es v. Wilamowitz wird, diese bestimmte Angabe zu beseitigen. Da nun der sogen. Theaterbezirk von Alters her dem Dionysos geweiht gewesen zu sein scheint, so ist die Identität dieses Bezirks mit dem Lenaeon immerhin möglich, wenn sie sich auch nicht eher durch das Vorhandensein der beiden Tempel beweisen läßt,

als bis der Nachweis geführt ist, daß der eine derselben dem Διόνυσος Λήναιος geweiht war. Der Annahme, daß die Athener dem jüngeren Dionysos in dem alten heiligen Bezirke seinen Tempel bauten, steht an und für sich nichts entgegen. Auch die Bezeichnung ἐν ἄστει spricht nicht gegen die Identität; wir theilen Oehmichen's Ansicht, daß die Διονύσια ἐν ἄστει im Gegensatze zu den Anthesterien ihren Namen erhielten; die Lenäen scheinen erst verhältnißmäßig spät als Διονύσια bezeichnet zu sein.

Gegen eine an den Lenäen in Limnae aufgeschlagene Schaubühne sprechen die Verse Arist. Ran. 211 ff., aus denen die Verschiedenheit des Schauplatzes vom Bezirk Limnae zu entnehmen ist; und aus der Hautgelderinschrift CIA II, 741 mag immerhin gefolgert werden, daß die Opferhandlungen an den verschiedenen Dionysosfesten bei den verschiedenen Heiligthümern vorgenommen wurden, daß aber auch die Schauspiele an verschiedenen Orten aufgeführt wurden, geht daraus nicht hervor. Ganz bestimmt steht der Termin der Eröffnung des Dionysostheaters nicht fest; darf man aber annehmen, daß schon Ol. 112, 2 = 33¹/₀ (CIA II, 741 Frgm. d.) dort gespielt wurde, so würden die Lenäischen Spiele schon damals mit den Dionysischen in demselben Locale stattgefunden haben, und was 33¹/₀ zulässig war, kann doch für das Ende des fünften Jahrhunderts nicht als unmöglich bezeichnet werden. Es ist übrigens durchaus nicht ausgeschlossen, daß zunächst die Schauspiele in nächster Nähe des betreffenden Heiligthums aufgeführt wurden, also innerhalb des heiligen Bezirks ein doppelter Schauplatz zu denken ist; ja, wenn in den Nachrichten über die παρ' αἰγείρου θέα nicht nur die Notiz über die ἴκρια, sondern auch die über die Schwarzpappel richtig ist, so hat sich in der letzteren eine Spur davon erhalten, daß die Gerüste innerhalb des heiligen Bezirks in der Ebene und nicht am Burgabhange aufgeschlagen wurden; denn abgesehen davon, daß die αἴγειρος schwerlich am Burgabhange stand, hätten οἱ μὴ ἔχοντες τόπον am Abhange nicht nöthig gehabt, um sich die Möglichkeit des Zuschauens zu verschaffen, erst eine Pappel zu besteigen, da sie nur ein wenig höher am Abhange hinaufzuklettern brauchten, um ihren Zweck zu erreichen. Ebenso weist die Erzählung des Suidas vom Einsturz der Gerüste auf einen in der Ebene befindlichen Bau hin; an einem Bergabhange angebrachte Bänke konnten wohl brechen,

aber ein solches Vorkommniß hätte kaum eine Erinnerung hinterlassen.

Die Athener kamen wahrscheinlich schon früh auf den Gedanken, daß es einfacher war, das aus Holz errichtete Bühnenhaus und die Gerüste stehen zu lassen, als sie zu jedem Feste wieder aufzubauen. Es folgt aus den Quellen unabweislich, daß schon lange vor Lykurg's Theaterbau eine Anlage vorhanden war, welche θέατρον genannt wurde. Diod. XVI, 84 berichtet, auf die Nachricht von der Einnahme von Elateia sei das Volk εἰς τὸ θέατρον zusammengeströmt; Xenoph. Hipp. 3, 7 sagt: ἐπειδὰν δ' ὑπερβάλωσι τὸ κεφάλαιον τοῦ ἀντιπροσώπου θεάτρου; auch Thuc. VIII, 93, 3: ξυνεχώρησάν τε ὥστ' ἐς ἡμέραν ῥητὴν ἐκκλησίαν ποιῆσαι ἐν τῷ Διονυσίῳ ist hieher zu ziehen. Denselben Schluß legt die Erzählung von der Erneuerung des Schauspielerwettkampfes, der an den Chytren im Theater stattfand (Plut. Vit. X Orr. 841 EF), nahe. Zu dem Entschluß die Holzbauten stehen zu lassen kam man vermuthlich bald, nachdem die komischen Agonen auf die Lenäen ausgedehnt worden waren und man sich scheute die früher jährlich einmal erforderlichen Arbeiten nunmehr zweimal auszuführen. Aus praktischen Gründen wird man damals den Burgabhang zum Herrichten der Sitzreihen gewählt haben. Ganz ausgeschlossen ist es auch nicht, daß man schon nach dem Einsturz der Gerüste zu einem Holzbau mit Sitzreihen auf dem Abhange schritt.

Wir brechen unsere Bemerkungen zu diesem Abschnitte, bei denen wir Manches Oehmichen's Ausführungen entnommen haben, hier ab, indem wir hinzufügen, daß wir, ehe durch etwaige neue Funde ein sichererer Boden geschaffen ist, über Vermuthungen schwerlich hinausgelangen werden. Von einigen andern Punkten, welche in den beiden Abhandlungen noch berührt sind, werden wir weiter unten zu handeln Gelegenheit haben.

Im dritten Abschnitte sucht Oehmichen aus der großen Dionysischen Siegerliste zu zeigen, daß der städtische Agon im Jahre 472 zugleich mit Tragödien und Komödien eröffnet sei. Bekanntlich wissen wir aus CIA II, 971, daß diese Siegerliste von jedem Jahre aufführt den Archon, die Phyle und den Choregen des Knabenchors, die Phyle und den Choregen des Männerchors, dann unter der Ueberschrift κωμῳδῶν den Choregen und

den διδάσκαλος der Komödie und schließlich unter der Ueberschrift τραγῳδῶν den Choregen und den διδάσκαλος der Tragödie. Es umfaßt also jede Jahresliste 11 Zeilen; zu der in späterer Zeit noch eine 12. tritt, in welcher der siegreiche Protagonist der Tragödie genannt wird. Für die älteste Zeit, welche uns hier allein interessiert, ist nur Frgm. a der genannten Inschrift von Bedeutung. Dieses hat in den fünf Anfangszeilen der ersten Columne den Choregen und διδάσκαλος der Komödie (Magnes) sowie den Choregen (Perikles) und διδάσκαλος der Tragödie (Aeschylos), in vier Anfangszeilen der zweiten Columne dagegen die Phyle und den Choregen des Männerchors sowie den Choregen der Komödie aufbewahrt. Aus diesen zu zwei verschiedenen Jahren gehörenden Notizen allein würde sich höchstens mit Köhler (Mittheil. d. arch. Inst. zu Athen III, 106) schließen lassen, daß die erste Columne sich auf die Thebanische Trilogie des Aeschylos beziehe und daß in dem gleichen Jahre Magnes gesiegt habe, Schlüsse auf den Beginn der Siegerliste dürften schwerlich gestattet sein. Das ist jetzt anders geworden, nachdem neuerdings ein weiteres, auf die ältere Periode der Dramatik bezügliches, Fragment zu Tage gekommen ist. Dieses ist zunächst von Lipsius in einem kurzen Aufsatze (Nro. 22) behandelt, aus dem wir hier Folgendes mittheilen. Das neue Fragment — wir nennen es mit Oehmichen *a* — enthält 3 Columnen; von der ersten sind mehr oder weniger Endbuchstaben von 10 Zeilen erhalten; die mittlere giebt in 20 Zeilen, von denen 15 intact geblieben sind, die vollständige Siegerliste des Jahres Ol. 80, 2 = 45$^9/_8$, von der des folgenden Jahres 7 Zeilen, von denen die letzte sehr verstümmelt ist, von der des vorhergehenden Jahres sind nur die Worte ἐχορή[γει] und ἐδίδασκεν erhalten. In der dritten Columne sind nur die Anfangsbuchstaben von 9 Zeilen übrig geblieben.

Das Fragment *a* bietet des Interessanten außerordentlich viel. Zunächst ist die vollständig erhaltene Siegerliste diejenige des Jahres, in dem Aeschylos mit der Orestee siegte; ganz neu ist der Name des Euphronios als der des komischen Dichters dieses Jahres, ferner lernen wir, daß der Archon des Jahres Ol. 80, 3 = 45$^8/_7$ nicht, wie bisher angenommen wurde, Bion, sondern Habron hieß. Von dem Namen des tragischen Dichters in der ersten Columne ist nur der Schlußbuchstabe N erhalten, woraus

Lipsius auf Grund von CIA II 977 a Πολυφράσμων vermuthet; und da in der Columne 3 der Anfang des tragischen Siegernamens mit KA sich erhalten hat, so denkt der Verfasser an Κάρκινος. Unter diesem Namen stehen die Buchstaben ΥΠ, welche mit Sicherheit bezeugen, daß in dem betreffenden Jahre bereits der Wettkampf der tragischen Schauspieler bestanden hat; indessen ergiebt sich aus der Stellung der Zeilen, daß dieser Agon schon 3 Jahre früher seinen Anfang genommen haben muß. Was nun die Verbindung des Fragmentes α mit dem Fragmente a betrifft, so glaubt Lipsius, die Columnen 1 und 2 von α seien unter die Columnen 1 und 2 von a zu setzen, jedoch so, daß zwischen ihnen einige Jahreslisten zu ergänzen seien; man gelange dann bei einer Annahme von 63 Zeilen der Columnen für den früheren Sieg des Aeschylos auf das von Köhler vermuthete Jahr der Thebanischen Tetralogie (Ol. 78, 1), und die in der ersten und dritten Columne von α erwähnten Siege würden annähernd auf Ol. 78, 4 und 81, 4 (soll wohl heißen 81, 3) zu bestimmen sein. Schließlich wird bemerkt, da Fragment a 3 Columnen enthalten habe, so dürfe man die gleiche Größe für diejenige Platte voraussetzen, welche von jenem links stand. Schon bei einer Annahme von nur zwei Columnen und nur 53 Zeilen für jede würde jene verlorene Tafel mindestens 9 Jahreslisten enthalten haben, welche bis Ol. 75, 4 = 47⁷/₆ gereicht hätten. Da nun die Einführung des komischen Agon nicht so weit hinauf gerückt werden darf, so ist damit die Ansicht beseitigt, welche als Epochenjahr der Siegerliste das Jahr der Einführung des Komödienwettkampfes betrachtet. Dagegen bestätigt sich die Auffassung, daß die Listen mit dem Jahre begannen, in welchem die musischen Wettkämpfe der großen Dionysien eingerichtet wurden. Dieses Jahr genau zu bestimmen gestatte auch der neue Fund noch nicht, nur so viel lasse sich behaupten, daß es nicht das Jahr war. in dem Aeschylos die Persertrilogie aufführte (Ol. 76, 4 = 47³/₂),

Hiemit ist nun Oehmichen durchaus nicht einverstanden; er nimmt an, daß dem Fragmente a zur linken eine Platte mit zwei Columnen vorausgegangen sei und setzt Fragment α mit drei Columnen rechts an a, statuiert sodann eine Zeilenzahl von 30 und kommt demnach in der S. 142 gegebenen tabellarischen Uebersicht zu folgenden Resultaten: der Agon an den großen

Dionysien, und zwar der komische zugleich mit dem tragischen ist im Jahre Ol. 76, 4 = $47^3/_2$ eingerichtet; die Siege des Magnes und des Aeschylos fallen ins Jahr Ol. 78, 1 = $46^8/_7$; der Schauspieleragon hat zuerst Ol. 80, 4 = $45^7/_6$, vielleicht schon ein Jahr früher stattgefunden. Die Ueberschrift ergänzt er folgendermaßen: [Ἐπὶ Μένωνος, ἐφ' οὗ τὸ πρῶτ]ον κῶμοι ἦσαν τ[ῷ ἐν ἄστει Δισνύσῳ, οἵδε ἐνίκων, wo es offenbar besser Ἀπὸ Μένωνος heißen würde. So gut das alles paßt, so wenig können wir diese Aufstellungen für richtig halten; denn einmal findet sich in der sechsten Columne im Jahre Ol. 80, 4 = $45^7/_6$ eine Lücke, indem 3 Zeilen unbesetzt bleiben. Der Verfasser ist zwar der Ansicht, daß in diesen Zeilen von der Einrichtung des Schauspieleragon Meldung gethan sei, indessen halten wir eine solche für unnöthig. Sodann hat Oehmichen für die erste Jahresliste von Ol. 76, 4 nur zehn Zeilen zur Verfügung. Diesen Uebelstand erklärt er mit der wenig glaublichen Hypothese, daß in dem fraglichen Jahre die Anführung des Archontennamens nicht nöthig gewesen sei, da derselbe in der Ueberschrift und dort gerade über der betreffenden Jahresliste gestanden habe.

Wir selbst haben mehrere Versuche zur Herstellung einer vollständigen Liste gemacht und sind dabei zunächst davon ausgegangen, daß auf die Ueberschrift keine Rücksicht zu nehmen ist, daß ferner jede Zeile besetzt sein muß und daß der Name des in Columne 1 von α vorkommenden Archon zu dem Y passen muß, welches sich als Schlußbuchstabe dort erhalten hat. Außerdem ist zu beachten, daß aus der Stellung der Zeilen in den verschiedenen Columnen sowohl auf a, als auf α erhellt, daß die Zeilenzahl einer Columne nicht durch 11 theilbar gewesen ist, sondern entweder 30, oder 41, oder 52, oder 63 betragen haben muß. Wenn wir nun beim ersten Versuche hinsichtlich der Anordnung der Fragmente und der Ergänzung von 2 Columnen zur linken von a Oehmichen folgen, so ergeben sich bei der Annahme von 30 Zeilen, wie oben bemerkt, mehrere Uebelstände, auch bei 41 Zeilen zeigt sich in der 6. Columne eine nicht ausfüllbare Lücke; bei Annahme von 52 Zeilen fällt diese allerdings weg, aber selbst wenn α möglichst dicht unter den oberen Rand gebracht wird, ergeben sich Zahlen, welche absolut unannehmbar sind, indem der Sieg des Magnes auf Ol. 76, 3 = $47^4/_3$

fällt und der Beginn der Liste mehrere Jahre vor die Schlacht bei Salamis zu setzen ist. Wir werden also besser thun, mit Lipsius α unter a zu stellen. Schließen wir nun zunächst α möglichst nahe an a an, so ergeben sich bei 30 und 41 Zeilen in den letzten Columnen Lücken, so daß diese Fälle auszuschließen sind; bei 52 Zeilen erhalten wir ohne Lücken folgende Zahlen: Sieg des Magnes Ol. 78, 4 = $46^5/_4$; Archon von Ol. 79, 2 = $46^3/_2$ Tlepolemos; Einführung des Schauspieleragon Ol. 80, 3 = $45^8/_7$. Eine besondere Bewandtniß hat es mit der links zu ergänzenden Platte. Nehmen wir mit Oehmichen zwei Columnen an, so erhalten wir 104 Zeilen; von diesen gehen 6 Zeilen für das Jahr des Magnes und des Aeschylos ab, und der durch 11 nicht theilbare Rest von 98 Zeilen läßt sich nicht wohl anders vollständig verwenden, als wenn wir 6 volle Jahreslisten zu 11 Zeilen und 4 Jahreslisten zu 8 Zeilen annehmen; 8 Zeilen aber müssen die Jahreslisten vor Einführung des komischen Agon umfaßt haben, welche wir somit auf Ol. 77, 2 = $47^1/_0$ ansetzen müßten, während der Beginn der Liste in Ol. 76, 2 = $47^5/_4$ fiele. Ergänzen wir aber nur eine Columne und vertheilen die verfügbaren 46 Zeilen auf zwei Jahreslisten von 11 und drei von 8 Zeilen, so bekommen wir für die Einführung der Komödie Ol. 78, 2 = $46^7/_6$ und für den Beginn der Liste Ol. 77, 3 = $4^{70}/_{69}$. Diese letzteren Zahlen sind annehmbarer, als die ersteren. Nehmen wir unter gleichen Voraussetzungen eine Zeilenzahl von 63 an, so erhalten wir folgende Jahre: Beginn der Listen Ol. 77, 1 = $47^2/_1$; Einführung der Komödie Ol. 77, 4 = $46^9/_8$; Sieg des Magnes Ol. 78, 3 = $46^6/_5$; Einführung des Schauspieleragon Ol. 80, 4 = $45^7/_6$.

Nimmt man zwischen a und α den Ausfall einer Jahresliste an und ergänzt links eine Columne, so ergiebt sich bei 41 Zeilen in der vierten Columne eine Lücke und der Name des Archon stimmt nicht, da 79, 3 Konon Eponymos war, so daß diese Möglichkeit wegfällt. Bei 52 Zeilen finden wir folgende Resultate: Beginn der Liste Ol. 77, 2 = $47^1/_0$; Beginn der Komödie 78, 1 = $46^8/_7$; Sieg des Magnes 78, 3 = $46^6/_5$; Beginn des Schauspieleragon Ol. 80, 3 = $45^8/_7$. Bei 63 Zeilen ergeben sich bezw.: Ol. 76, 4 = $47^3/_2$; 77, 3 = $4^{70}/_{69}$; 78, 2 = $4^{67}/_{66}$; 81, 1 = $45^6/_5$.

Trennt man die beiden Fragmente durch zwei Jahreslisten,

so ist eine Zeilenzahl von 41 ausgeschlossen; bei 52 Zeilen bekommt man in gleicher Reihenfolge wie oben die Zahlen: Ol. 77, 1 = $47^2/_1$; Ol. 77, 4 = $46^9/_8$; Ol. 78, 2 = $46^7/_8$; Ol. 81, 3 = $45^4/_3$. Bei 63 Zeilen: Ol. 76, 3 = $47^4/_3$; Ol. 77, 2 = $47^1/_0$; Ol. 78, 1 = $46^8/_7$; Ol. 80, 4 = $45^7/_6$.

Trennt man die Fragmente vollends durch drei Jahreslisten, so ist das Resultat: Ol. 76, 1 = $47^6/_5$; 77, 1 = $47^2/_1$; 77, 4 = $46^9/_8$; 80, 4 = $45^7/_6$.

Wir haben diese verschiedenen Möglichkeiten hier nur um deßwillen aufgeführt, um zu zeigen, wie gefährlich es ist, bei so wenigen festen Daten ein bestimmtes Resultat gewinnen zu wollen; hier ist Abhülfe nur von neuen Funden zu hoffen, welche uns ein glückliches Geschick vielleicht bringt.

Was nun die Ueberschrift betrifft, so nehmen die einen an, κῶμοι sei von den komischen Chören zu verstehen, und deßhalb habe das Monument mit der Einrichtung des komischen Agon begonnen. v. Wilamowitz schreibt daher: ἐπὶ .... ἄρχοντος πρῶτον κῶμοι ἦσαν τῷ Διονύσῳ; Reisch: ἀφ' οὗ πρῶτον κῶμοι ἦσαν τῷ ἀγῶνι τῶν Διονυσίων oder τῶν ἐν ἄστει Διονυσίων; Bergk: ἀπὸ .... ἐφ' οὗ πρῶτον κῶμοι ἦσαν τῶν κωμῳδῶν ἐν ἄστει οἵδε νενικήκασιν. Gegen die Unzulässigkeit dieser Ergänzungen haben schon Lipsius (Ber. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1885 S. 419) und Brinck (Nro. 23) gesprochen, welche beide mit Recht darauf hinweisen, daß κῶμοι in der Ueberschrift durchaus nichts mit dem κωμῳδοί und der Komödie zu thun habe, sondern die Festfeier in weiterem Umfange bezeichne. Dieser Ansicht ist auch Oehmichen. Brinck glaubt, der Katalog verzeichne die tragischen Sieger vom Jahre 509 an, wo die tragische Choregie begründet sei, in der Uebersicht aber fehle so viel, daß an eine sichere Ergänzung nicht gedacht werden könne. Köhler (CIA II, 971) meint, die tragischen Sieger seien von dem Jahre an verzeichnet, in dem der tragische Chor, und die komischen Sieger von dem Jahre an, in dem der komische Chor zuerst bewilligt sei und ergänzt daher: ἀφ' οὗ πρῶτον κῶμοι ἦσαν τῶν κωμῳδῶν καὶ τραγῳδῶν, worin ihm Dittenberger gefolgt ist. Dagegen haben jedoch Lipsius und Brinck, als einen ungriechischen Ausdruck, Protest eingelegt. Lipsius selbst schlägt vor zu lesen ἀφ' οὗ πρῶτον κῶμοι ἦσαν τῷ Διονύσῳ ἐν ἄστει, womit man sich um so

eher einverstanden erklären kann, als es jetzt doch wohl feststeht, daß das Verzeichniß mit der Einrichtung der großen Agonen an den städtischen Dionysien anfing. Oehmichen's Folgerung und somit auch seine Ergänzung gehen zu weit ins Detail.

Schließlich sucht Oehmichen noch auf zweifachem Wege zu erhärten, daß der tragische Agon an den großen Dionysien nicht vor dem komischen eingeführt sein könne. Wenn das ganze Festspiel im J. 472 (?) eingerichtet worden sei, sei ein tragischer Agon vorher nicht möglich gewesen; dasselbe gelte, wenn 472 (?) zu dem lyrischen Agon der dramatische hinzugefügt sei. Daß wir diese, mit der Ansicht des Verfassers von der Priorität der Lenäen zusammenhangende, Aufstellung nicht billigen können, versteht sich von selbst. Ebensowenig scheint uns der folgende Beweis stichhaltig zu sein. Da das durch das Gesetz des Euegoros gesicherte Vorangehen des tragischen Agon an den Lenäen aus der späteren Hinzufügung des komischen Agon zu erklären sei, so müsse aus der umgekehrten Ordnung an den städtischen Dionysien darauf geschlossen werden, daß die Dionysische Festordnung frei entworfen sei, und daß man 472 (?) beide Wettkämpfe zusammen eingerichtet habe; andernfalls hätte man die umgekehrte Ordnung vorauszusetzen. Wir legen uns die Sache anders zurecht. Wie der Verf. p. 156 auseinandersetzt, war an den Dionysien der tragische, an den Lenäen der komische der wichtigere Agon. Es scheint nun, daß man an beiden Festen die Hauptleistung für den Schluß des Ganzen aufsparte.

Nach Vorstehendem werden wir den von v. Wilamowitz für die sechziger Jahre des 5. Jahrh. postulierten νόμος Διονυσιακός nicht so ohne Weiteres annehmen dürfen. Ganz abgesehen davon, daß in demselben von der Neuordung der Bühne und des Schauplatzes nicht die Rede sein konnte, werden wir zwei νόμοι vorauszusetzen haben, den einen, in die siebziger Jahre fallenden, welcher die Dionysischen Agonen ordnete und regelmässige Aufführungen von Tragödien sicherte, und wenige Jahre später den zweiten, durch welchen die Komödie sanctioniert wurde. Für beide ist gegenwärtig der Termin noch nicht festzustellen.

Seine mehrfach erwähnte Ansicht über die Einführung der Dramen an den beiden Festen sucht Oehmichen im vierten Abschnitt durch Berechnung aus den Fragmenten der Siegerlisten

zu stützen. Bekanntlich enthalten diese Fragmente (CIA II, 977) Listen tragischer und komischer Dichter und Schauspieler nebst Angabe der Zahl der von ihnen an den Dionysien bezw. Lenäen errungenen Siege, und zwar in der Art geordnet, daß jeder Name da aufgeführt wird, wo sein Träger den ersten betreffenden Sieg erlangt hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daß man auf diesem Wege zur sicheren Bestimmung des Beginns der verschiedenen Agonen gelangen könnte, wenn die Listen vollständiger erhalten wären; da aber die Verzeichnisse sehr lückenhaft sind, so muß zu Hypothesen und Ergänzungen nicht nur einzelner Zeilen und Namen, sondern auch ganzer Platten gegriffen werden, über deren Existenz man nichts Sicheres weiß, so daß es recht zweifelhaft wird, ob vor Ergänzung des Materials durch neue Funde ein festes Resultat erzielt werden kann. Es ist nicht zu leugnen, daß der Verfasser Einzelnes sehr glaublich gemacht hat, so weit die festen Daten reichen, aber in der Hauptsache wird man ihm kaum Recht geben können, da manche seiner Hypothesen sehr unsicher sind, zumal er seiner Ansicht über die Dramatik an den beiden Festen wesentlichen Einfluß auf seine Aufstellungen einräumt.

Der Verfasser beginnt mit der Dionysischen Komikerliste und legt sich dieselbe folgendermaßen zurecht. Da nach Frgm. g 17 Zeilen auf der Columne gestanden haben, so sind Frgm. d, e und f unvollständig; die beiden Columnen sind aber zu ergänzen durch Frgm. v (nicht u). So werden für die erste Columne 15 Namen, für die zweite mit einer Lücke 17 Namen gewonnen. Nun fehlt aber auf der so hergestellten Liste Euphronios, der nach Frgm. *a* von CIA II, 971 im Jahre 45⁹/₈ gesiegt hat, und der mit KA beginnende Komikername, welcher auf demselben Fragmente erscheint und von Oehmichen wahrscheinlich fälschlich ins Jahr 457 gesetzt wird. Beide Namen sollen auf einer links von Frgm. d anzusetzenden Platte gestanden haben, welche zu der vorangehenden Tragikerliste gehörte und deren letzte, für die tragischen Dichter nicht mehr benutzte, Columne die ältesten Komiker enthielt. Daß eine Platte voranging, lehre die Ueberschrift, welche zu ergänzen sei: [κωμῳδῶν τὸν ἀγῶν]α [πο]ηιτῶν [οἵδε ἐνίκ]ων, und deren 11 erste Buchstaben auf dieser verlorenen Platte gestanden hätten[11]), und dieser Ueberschrift wegen

11) Köhler in CIA ergänzt: [ἀναγρ]α[φὴ τ]ῶν [κωμῳδ]ῶν.

sollen auf der verlorenen Platte ebenfalls nur 15 Namen gestanden haben. Rechnet man nun von Ameipsias (Col. 2, Zeil. 7., Frgm. d), der Ol. 91,2 = $41^5/_4$ den ersten Sieg davon trug, rückwärts, so lassen sich sämmtliche Jahre seit Eupolis (Col. 1, Zeil 11, Frgm. d) mit den Siegern besetzen und wir kommen auf Ol. 87, 3 = $4^{30}/_{29}$, wo Eupolis zuerst siegte. Da ferner die vor Eupolis auf Col. 1 verzeichneten Siege wahrscheinlich sämmtlich vor dieses Jahr fallen und 20 Siege verzeichnet sind, so gelangt man mit dem ersten auf Col. 1 genannten Siege auf Ol. 80, 3 = $4^{50}/_{49}$. Um nun auf das Jahr 472 zu kommen, wird angenommen, daß die auf der verlorenen Platte verzeichneten 15 Dichter nicht je einen Sieg erlangt hätten, was auf Ol. 78, 4 = $46^5/_4$ führen würde, sondern nach einer Durchschnittsberechnung werden für jeden Dichter $1^1/_2$ Siege angesetzt, wodurch man auf 472, den Anfang der komischen Spiele an den Dionysien, gelangt. Offenbar ist dies eine sehr geschickte Combination, aber es wird mit der unbekannten Größe der verlorenen Platte und mit Durchschnittszahlen gerechnet, von denen wir ebensowenig etwas wissen, wie von der Ueberschrift.

Was sodann die Dionysische Tragikerliste (CIA II, 977 Frgm. a) anbetrifft, deren untere Hälfte mit 7 Zeilen erhalten ist und auf der als erster Name Aeschylos erscheint, so nahm Bergk vor Aeschylos den Ausfall von 8 oder 9 Namen an und rechnete auf die Ueberschrift 2 bezw. 1 Zeile. Oehmichen vermuthet, die Ueberschrift habe aus 5 Zeilen bestanden, von denen jedoch 3 in größerer Schrift geschrieben seien, so daß sie im ganzen den Raum von 8 Zeilen eingenommen habe. Er erhält so 15 Zeilen und als ersten Namen Aeschylos, was zu seiner Theorie vortrefflich paßt; aber einmal fehlen doch noch 2 Zeilen, und sodann ist die Vermuthung in betreff der Ueberschrift doch sehr vage.

Von der Lenäischen Tragikerliste (CIA II, 977 Frgm. s) ist das obere Stück mit 7 zum Theil recht verstümmelten Zeilen erhalten; in der dritten Zeile steht Aeschylos und in der 7. Spuren des Namens Ἀρίσταρχος oder Ἀριστίας. Bergk setzt in die erste, fast ganz weggefallene, Zeile die Ueberschrift und nimmt Aeschylos als den zweiten Namen. Er geht dabei von der Ansicht aus, die Tragödien an den Lenäen seien Ol. 79 eingeführt und die

auf der Liste genannten Tragiker, von denen 3 gänzlich unbekannt sind, müßten mit Aeschylos gleichzeitig gewirkt haben. Oehmichen dagegen, der diese Liste möglichst hoch hinaufzubringen sucht, fordert für die erste Zeile einen Dichternamen und ergänzt eine ganze Spalte mit 7 Namen und 8 Zeilen Ueberschrift, so daß Aeschylos 9 Vorgänger bekommt. Er setzt nun den ersten Sieg des Aeschylos in Ol. 73, 4 = $48^5/_4$, setzt für jeden der 9 Vorgänger $1^1/_2$ Siege an und gelangt so mit dem Lenäischen Agon in die 70. Olympiade, seit welcher regelmäßige tragische Agonen an den Lenäen stattgefunden hätten. Damit aber noch nicht zufrieden, will er die Einführung derselben bis 508 oder bis in die Peisistratidenzeit hinaufrücken; Thespis hätte 534 an den Lenäen gespielt. Aus welchen Gründen ich diese früher von mir getheilte Ansicht aufgegeben habe, ist bereits bemerkt worden.

Mir scheint die ganze Argumentation in betreff des Fragm. s recht zweifelhaft. So weit wie Köhler, der im Corpus bemerkt: »mihi ne de tragicis quidem constat«, will ich nicht gehen. Es ist aus dem in den Bühnenalterthümern S. 311 auseinandergesetzten Grunde wahrscheinlich, daß die Tragödie erst im letzten Viertel des fünften Jahrh. auf die Lenäen ausgedehnt wurde (vgl. ebend. S. 315); daher kann der auf der Liste genannte Sieg des Aeschylos wohl nur auf Grund des diesem Dichter ertheilten Ehrenvorrechts (vgl. B.-A. S. 325, A. 3) errungen sein. Die Tragiker in Z. 2, 4, 5, 6 sind unbekannt, Z. 7 möchte ich Ἀρίσταρχος schreiben, von dem bekannt ist, daß er ein hohes Alter erreichte und vielleicht den Euripides überlebte. So kann diese Lenäische Siegerliste sich sehr wohl auf eine jüngere Periode beziehen.

Endlich behandelt Oehmichen die Lenäische Komikerliste (CIA II, 977 Frgm. i), von der die unteren 10 Zeilen einer Platte sehr verstümmelt erhalten sind. Z. 1 ergänzt er Μάγνη]ς ΔΙ, Z. 5 Εὐφρόν]ιος Ι, Z. 9 Κρά]της ΙΙΙ, nimmt vor Magnes den Ausfall von 5 Namen an und rechnet 2 Zeilen auf die Ueberschrift. Indem er nun auf Grund der erhaltenen Zahlen für jeden Dichter 3 Siege und 3 Jahre rechnet und von Krates, der nach Eusebios Ol. 82, 4 = $44^9/_8$ zuerst gesiegt hat (an den Lenäen, da er nach Ausweis der Liste an den Dionysien nicht siegt), zurückzählt, so erhält er für dessen 13 Vorgänger 39 Siege

und gelangt so, da immerhin einige dieser Siege erst nach Krates fallen können, für den Anfang der Agonen in die Zeit der Perserkriege. Dasselbe Resultat ergiebt ihm eine Zurückrechnung von Euphronios an, dessen vorausgesetzter Lenäischer Sieg auf 453 anzusetzen sei; je drei Siege für 9 Vorgänger würden auf 480, mindestens auf 478 führen. Doch scheint dem Verfasser selbst diese Rechnung unsicher zu sein; er bemerkt daher, wer weniger annehme, komme doch auf 472, wo der komische und tragische Agon an den Dionysien und der komische an den Lenäen eingerichtet sei. Dies stimme auch mit dem ὀψέ des Aristoteles; denn seit der ersten Tragödie des Thespis seien 62 Jahre vergangen; selbst wenn man das Anfangsjahr des komischen Agon noch weiter hinaufrücke, behalte jenes ὀψέ seine Geltung. Auch daß man bei dem ἄρχων des Aristoteles zunächst an den ἐπώνυμος zu denken habe, könne keine Schwierigkeit machen; denn wenn auch später der βασιλεύς die Lenäen leite, so könne das früher anders gewesen sein; vielleicht sei der ἐπώνυμος bei Stiftung der Dionysischen Agonen erleichtert. Uebrigens bewillige doch auch der βασιλεύς den Chor, wenn er die Lenäen leite; also bezeichne bei Aristoteles ὁ ἄρχων nicht einmal den ἐπώνυμος. Ich bemerke hier sofort, daß ich diese Uebertragung der Geschäfte der Archonten nicht für richtig halte. Lenäen und Anthesterien sind religiöse Feste, entstanden im Anschluß an die Cultur des Weinstocks; dies religiöse Moment fehlt den städtischen Dionysien, zu deren Stiftung vielmehr politische Erwägungen ebenso den Anlaß gegeben zu haben scheinen, wie später zu ihrer Ausstattung mit dem prächtigsten Agon. Somit liegt es in der Natur der Sache, daß die Leitung des letzteren Festes von vorn herein dem ἐπώνυμος zufiel, wie die der Lenäen dem βασιλεύς; eine Aenderung wird schwerlich darin vorgegangen sein. Auch die Berechnung des Verfassers ist doch recht zweifelhaft; einerseits ist die Ergänzung des Namens Εὐφρόνιος nicht sicher, und andrerseits werden in der Zahl der Siege auch diejenigen stecken, welche vor Anordnung des Agon mit ἐθελονταί errungen waren. Wir müssen uns daher bescheiden, über den Termin der Stiftung des komischen Agon an den Lenäen noch nichts Bestimmtes zu wissen; jedenfalls fällt er eine längere Reihe von Jahren vor Aristophanes.

Schließlich kommt O e h m i c h e n noch einmal auf die Suidas-

stelle zurück. Es scheint ihm denkbar, daß die Nachricht von dem Wettkampfe des Pratinas und dem Einsturz der Gerüste während einer Aufführung desselben ohne Verbindung neben einander gesetzt sind. Pratinas, dessen Sohn Aristias nach der Dionysischen Tragikerliste erst nach Sophokles (468) siegte, muß 500 noch ein rüstiger Mann gewesen sein, der gewiß später noch Dramen aufgeführt hat. Wahrscheinlich fand der Bruch der Gerüste bei einem dieser späteren Dramen statt. Mehrere Jahre hat der Theaterbau gewiß gedauert. Da von einer Zerstörung des Theaters durch die Perser nichts gemeldet wird, war es 480 entweder noch nicht vollendet, oder noch nicht begonnen. Somit kommt der Verf. dem Jahre 472 näher, in welchem der Neubau bei der ersten Feier der Dionysien mit Aeschylos' Persertetralogie eingeweiht worden sei.

Von Brinck's (Nro 23) außerordentlich fleißig gearbeiteter Abhandlung, welche eine empfindliche Lücke der betreffenden Litteratur ausfüllt, bezieht sich nur der kleinere Theil auf die dramatische Choregie. S. 78 schließt der Verf. aus Dem. Mid. §. 13, Arist. Av. 1403 ff., Xen. Memor. III, 4, 4 darauf, daß auch die für tragische und komische Aufführungen bestimmten Choregen darum gelost hätten, in welcher Reihenfolge sie sich aus der Zahl der Dichter, welche den Chor erhalten hatten, einen διδάσκαλος auswählen durften. S. 79 erklärt Br. die aus Lysias XXI, §. 1 ff. bekannte Thatsache, daß die tragische Choregie billiger war, als die für den kyklischen Männerchor daraus, daß bei letzterem die Zahl der Choreuten größer war. Hierin können wir ihm beistimmen; wenn er aber behauptet, im 4. Jahrh. (vgl. Dem. Mid. §. 156) sei die tragische Choregie noch billiger geworden, weil die Choregen damals nicht mehr für eine ganze Tetralogie, sondern nur für ein einzelnes Stück den Chor zu stellen hatten und sich dafür auf CIA II, 973 beruft, so scheint uns diese Inschrift nichts zu beweisen; im Gegentheil ist es wahrscheinlich, daß die Dichter, welche damals allerdings mit drei einzelnen Stücken auftraten, doch nur einen Choregen für dieselben hatten. S. 80 f. wird sodann gezeigt, daß die dramatischen Choregen als Preis einen Dreifuß nicht erhielten (vgl. Lipsius in m. B.-A. S. 418). Die meisten Gründe, welche der Verf. anführt, finden sich bereits bei Bergk, Gr. Litt.-Gesch. III, S. 60, A. 205; er selbst

fügt hinzu, wenn auch diese Choregen einen Dreifuß erhalten hätten, so wäre es auffallend, daß von den zahlreichen erhaltenen choregischen Inschriften sich nur so wenige auf das Drama beziehen. Wenn aber, wie Lysias XXI, §. 4 berichtet, der dramatische Chorege nur die σκευή mit einer Inschrifttafel weihte, so habe diese leicht zu Grunde gehen können. S. 83 wird bemerkt, daß keine choregische Inschrift, welche einen αὐλητής erwähnt, mit irgend welcher Wahrscheinlichkeit auf das Drama bezogen werden kann. S. 85 wird es als zweifelhaft bezeichnet, ob die Notiz des Schol. Ar. Plut. 953, nach der es an den Lenäen auch den Metöken gestattet war, eine Choregie zu übernehmen, sich auf die Bühnenspiele, oder auf die kyklischen Chöre bezieht. S. 90 ff. gelangt der Verf. zu demselben Resultate wie Lipsius (s. B.-A. S. 418), daß nämlich die dramatische Choregie nicht im Namen der Phyle geleistet worden, sondern eine persönliche Leistung gewesen sei. Außer den bereits von Lipsius geltend gemachten Gründen beruft sich der Verf. auf die Disposition des Siegerkatalogs (CIA II, 971), wo nur bei den kyklischen Chören die Phyle angeführt wird. Er fügt jedoch hinzu, es verstehe sich von selbst, daß durch Gesetz bestimmt war, wie viele Choregen und in welcher Reihenfolge von den einzelnen Phylen zu stellen waren. Die vom Schol. Ar. Av. 404 bezeugte Synchoregie betreffend, versteht der Verf. S. 92 unter dem Archon Kallias abweichend von Boeckh den vom J. Ol. 92, 1 und vermuthet S. 94, das fragliche Gesetz sei abgeschafft, als man angefangen habe mit einzelnen Tragödien zu streiten; die Berufung auf CIA II, 973 erscheint mir hier wiederum verfehlt. Hinsichtlich der Choregie des Demos und der Agonothesie wird S. 98 bemerkt, wahrscheinlich habe nach Einführung dieser Einrichtung die Staatskasse die Kosten übernommen, aber so wenig gezahlt, daß der Agonothet habe zusetzen müssen. Wenn CIA II, 302 (Ol. 121, 4 = $29^3/_2$) Agonothesie neben der Choregie vorkomme, so sei anzunehmen, daß der Betreffende vor Einrichtung der Agonothesie Chorege, nach derselben Agonothet war. Uebrigens beziehe sich von allen die fragliche Einrichtung bezeugenden Inschriften nur eine (Köhler, Mitth. III, S. 236 = Dittenberger 417 = Brinck Nr. 56) auf scenische Aufführungen.

Von den S. 100—248 mitgetheilten choregischen Inschriften

beziehen sich nur wenige auf die dramatische Choregie: aus Abschnitt A nur 8 von 78 Nummern; in Abschn. C gehen möglicher Weise Nr. 82 und 83 auf scenische Agonen in Aixone; ferner gehören hieher von Salamis Nr. 87—99; von Samos Nr. 100—103; von Iasos Nr. 107—153; von Rhodos Nr. 154. Die Texte sind mit reichen Anmerkungen versehen; was aus diesen hier interessiert, ist bereits oben gelegentlich berücksichtigt.

Zu der vorstehend besprochenen, wesentlich epigraphischen, Arbeit bildet die unter Nr. 24 aufgeführte Abhandlung von Reisch ein archäologisches Seitenstück; es interessiert uns hier der vierte Abschnitt, welcher »Weihgeschenke scenischer Choregen« überschrieben ist. Der Verf. macht zunächst darauf aufmerksam, daß gegenwärtig der Unterschied zwischen der Choregie für Dramen und der für dithyrambische Chöre feststehe, daß demnach auch ein Unterschied in der Zusammensetzung der beiderartigen Chöre zu statuieren sei. Die scenischen Chöre waren in ihrem Bestande von der politischen Theilung der Bürgerschaft unabhängig und wurden in dem dramatischen Wettkampfe nicht als selbständiger Factor, sondern nur als Werkzeug in der Hand des Dichters und Choregen angesehen. Mochten diese auch den Chören der siegreichen Dramen aus eignen Mitteln eine Belohnung zukommen lassen, der Staat verlieh die Siegespreise — Ehrensold und Kranz — nur an die Dichter und Choregen. Selbst wenn die Chöre von Staatswegen eine Belohnung erhalten haben sollten, so war das gewiß nur ein Geldpreis, nicht ein zur Weihung bestimmter Gegenstand, wie der Dreifuß der Phylenchöre; für die berufsmäßigen Sänger und Tänzer des dramatischen Chores wäre eine Ehrengabe ohne Werth gewesen.

Somit lag für den scenischen Choregen ein officieller Anlaß zur Aufstellung eines Anathems nicht vor; er wird aber die Gelegenheit seinen Erfolg zu verewigen selten haben vorübergehen lassen. Dabei hatte er in der Wahl des Weihgeschenks volle Freiheit. Solche Anatheme sind schriftlich bezeugt. Plut. Them. 5 und Aristot. Polit. VIII, 6 (1341 a) werden πίνακες erwähnt, unter denen wir uns nicht einfache Inschriftsteine, sondern Votivtafeln mit Malerei oder Relief vorzustellen haben. Lys. XXI, 4 spricht von der Weihung der σκευή und Theophr. Char. 22 von einer ξυλίνη ταινία; CIA II, 1282 ist die Rede

von der Weihung eines ἄγαλμα und eines Altars. Für den Charakter des Weihgeschenks ist es ohne Belang, ob das Fest ein städtisches oder ländliches war; die Weihgeschenke tragen in beiden Fällen durchaus privaten Charakter.

Vergleicht man die πίνακες des fünften Jahrhunderts mit dem CIA II, 1282 aus der ersten Hälfte des vierten Jahrh. bezeugten Anathem, so ist eine Zunahme des Luxus nicht zu verkennen. Wie das von Pottier im Bull. de Corr. Hell. III. S. 221 ff. besprochene (vgl. Taf. V bis) Monument des Agonotheten Xenokles aus dem Jahre 30⁷/₆, dessen Inschrift CIA II, 1289 wohl nicht richtig ergänzt ist, deutlich zeigt, gingen die scenischen Choregen später noch weiter und errichteten förmlich kleine Bauwerke zur Aufnahme des Weihgeschenks. Das eben erwähnte wurde von 2 Pfeilern von 4 bis 4½ m Höhe flankiert; zwischen Unterbau und Architrav befand sich ein freier Raum, der hinten durch eine Marmorplatte abgeschlossen war; die so entstandene Nische war 3 bis 3½ m breit und 2—2½ m hoch, und enthielt ein Relief oder ein Gemälde. Dieser Typus war gewiß schon älter und war auch geeignet einen πίναξ aufzunehmen. Sicherlich gab es daneben noch manche andere Bautypen, um deckende Häuser für die Weihgeschenke herzustellen.

Um nun die Frage zu beantworten, woher jene Formen ihren Inhalt, jene Votivdarstellungen ihre Motive entlehnten, versucht der Verfasser aus den überlieferten Denkmälern Anatheme scenischer Choregen nachzuweisen. Es wird dabei die Möglichkeit zugegeben, daß etliche der in Anspruch genommenen Denkmäler von scenischen Dichtern oder Schauspielern herrühren; aber abgesehen von directen Zeugnissen spricht schon die allgemeine Erwägung, daß die Choregen das größere Interesse an der Aufstellung eines Weihgeschenks hatten, dafür, daß wenigstens die Mehrzahl der betreffenden Monumente wirklich ihnen zuzuweisen ist. Wir werden uns hier unter Verzicht auf die Wiedergabe der Einzelheiten damit begnügen müssen, die vom Verfasser aufgestellten Kategorieen von Darstellungen mitzutheilen.

Das einfachste war ein Abbild des Festgottes zu weihen; auch Figuren des dionysischen Kreises, Satyrn und Silene, sowie größere Compositionen, deren Inhalt dem dionysischen Kreise entlehnt war und zum Leben und Treiben des Gottes in Beziehung

stand, in Relief oder Malerei waren ein passender Vorwurf. Auf einem Relief aus Koropi (Figur 12) findet sich Dionysos mit 16 Adoranten, unter denen wir uns die 15 Choreuten mit ihrem Choregen vorzustellen haben. Auch Gegenstände aus rein menschlichem Kreise, etwa die Choreuten mit dem Flötenspieler und Choregen, sind vorauszusetzen. Aus der schriftlichen Ueberlieferung dürften gewisse Tafelbilder hieher gehören, für die unter der Voraussetzung, daß sie anathematischer Natur sind, kaum eine andere Beziehung denkbar ist, als die auf scenische Aufführungen. Von erhaltenen Kunstwerken gehören manche Pompejanische Wandgemälde hieher, indem ihre Vorbilder anathematisch waren. Von Reliefs werden in langer Erörterung das Orpheus-, das Peliaden- und das Peirithoosrelief für diese Classe von Monumenten in Anspruch genommen.

Auch für Komödien läßt sich diese Art von Weihgeschenken nachweisen, und zwar gaben die in Anlehnung an komische Scenen entstandenen Bilder Costüm und Maske der Komödie, als zur Erhöhung der Komik beitragend, wieder, während die auf Tragödien bezüglichen Votivbilder classischer Zeit das tragische Costüm nicht zur Anwendung brachten, da dieses den Ernst des Bildes beeinträchtigt hätte. Demnach werden für die Komödie einige Reliefs reclamiert.

Der Inhalt des Dramas wird gelegentlich auch in statuarischen Anathemen dargestellt worden sein; dazu gelangte man, indem man in den Nischen zunächst Flachreliefs, dann Hochreliefs und endlich frei gearbeitete Sculpturen aufstellte. Eine ältere Zeit hat gewiß auch hier die Theaterhelden bloß in ihrer dichterischen, nicht in ihrer bühnenmäßigen Erscheinung wiedergegeben.

Sehr häufig scheinen sich die scenischen Choregen begnügt zu haben, die σκευή, den theatralischen, in Masken und charakteristischen Attributen der Schauspielerrollen bestehenden, Apparat, zu weihen[12]). Wie das etwa geschah, zeigt eine Tessera (Mon. d. Inst. VIII, 52, 732), auf welcher drei komische Masken, jede auf einer cylindrischen bindengeschmückten Basis, aufgestellt sind

12) Vgl. das von Robert Mitth. d. Arch. Inst. VII, Taf. 14 publicierte u. S. 389 f. besprochene Relief; in dem Zusatze Hermes XXII, S. 336 hätte die eine weibliche Figur nicht mehr als Vertreterin der siegreichen Phyle erklärt werden dürfen.

(Inschrift Θεοφορου Μενάνδρου; vgl. Kock Frgm. III, p. 63). Oefter noch weihte man eine Nachbildung der Masken, wobei man die der Hauptrollen der betreffenden Stücke auswählte. Fig. 13 und 14 geben zwei solche Relieftafeln mit Masken. Diese Maskenweihung wird nicht auf Athen beschränkt gewesen sein; hier haben die in alexandrinischer und römischer Zeit so häufig decorativ verwandten Relieftafeln mit drei oder vier Masken, welche in der Regel bakchisch, selten theatermäßig sind, ihren Ursprung. Die Weihung des Preises ist seltener; denn den tänienumwundenen Kranz darzubringen mußte ärmlich und unwürdig erscheinen. Mitunter mochte ein Chorege eine Nachbildung des Ehrenkranzes in edlem Metall weihen; wer auch diese Ausgabe scheute oder sich mit der Weihung eines Siegeszeichens aus billigem Material glaubte abfinden zu können, verfiel dem Vorwurf der ἀνελευθερία (Theophr. Char. 22). In dieser interessanten Abhandlung ist Vieles durchaus einleuchtend, während man an manchen Stellen die Beweise vermißt.

Aus von Jan's Vortrage (Nr. 25), welcher im Anschluß an das bekannte Kyrenäische Wandgemälde (Wieseler, Denkm. d. Bühnenw. Taf. XIII, 2 = Wiener Vorlegebl. E., 7) über die musischen Festspiele in Griechenland handelt, gehört nur Weniges hieher. Der Verf. hat eine Tabelle aufgestellt, in der er die in den agonistischen Inschriften erwähnten Productionen in 4 Abtheilungen bringt, von denen die erste die Leistungen der Dichter, die zweite die der Instrumentalisten, die dritte die der dithyrambischen Chöre und die vierte die scenischen Spiele enthält. Es fällt bei dieser Tabelle auf, daß der in den Inschriften von Oropos (Ephem. arch. III, 1884 p. 124 Nr. 2 = Reisch VII; Rangabé Ant. Hell. 965 = Reisch IX), von Tanagra (?) (Bull. de Corr. Hell. II, 590 Nr. 22 = Reisch XII) und von Thespiae (Decharme Recueil S. 522 Nr. 26 = Reisch IV) vorkommende σατύρων ποιητής in die dritte Abtheilung gebracht ist. Die Gründe, welche den Verfasser bewogen haben, dieses Satyrspiel für einen Dithyrambos zu halten, sind folgende. Zunächst hätten, den scenischen Charakter dieses Spieles vorausgesetzt, die dramatischen Aufführungen, für welche er einen besonderen Tag ansetzt, mit einer Posse beginnen müssen, was er für unpassend hält. Sodann fehle in allen diesen Inschriften der satyrische Schauspieler; man

hätte also anzunehmen, der Dichter habe sein Stück nur vorgelesen, und das sei nicht denkbar. Daher sei das Satyrspiel für einen Dithyrambos zu halten; ein Chor sei freilich auf diesen Inschriften nicht genannt, sei aber gewiß vorhanden gewesen, und dann konnte auf die Production der Virtuosen ein Chorgesang folgen, so daß der Schauspieltag nicht mit einer vom Dichter allein kläglich vorgeführten Posse zu beginnen brauchte. Einen weiteren Beweis für seine Ansicht entnimmt der Verf. den Rechnungen über die Spiele von Aphrodisias, CIG 2758, wo Frgm. IV und V hinter dem χοροκιθαρεύς und dem χοραύλης ein Pyrrhiches und ein Satyr folgen. Ersterer sei offenbar der Führer eines Waffentanzes, letzterer der Vorsänger in einem dithyrambischen Chore gewesen. Was nun diesen letzten Grund anbetrifft, so scheint es nach den überlieferten Preisen doch, als ob wir den Σάτυρος mit dem Πυρρίχης nicht auf gleiche Stufe stellen dürfen. Während letzterer 500 Denare bezieht, bekommt ersterer nur 150 Denare. Sollte es demnach nicht wahrscheinlicher sein, daß unter dem Σάτυρος ein Possenreißer, der allein agiert, zu denken ist? Hinsichtlich des Fehlens des satyrischen Schauspielers ist zu bemerken, daß CIG 1584 in Orchomenos doch neben dem ποιητὴς σατύρων ein ὑποκριτής genannt wird und diese Inschrift zeitlich nicht weit abliegt von den oben genannten, auf denen der ὑποκριτής fehlt. Wenn also damals noch ein Satyrdrama aufgeführt wurde, so hat man doch wohl anzunehmen, daß andere Gründe obgewaltet haben, um bei Abfassung der anderen Inschriften den Namen des satyrischen Schauspielers zu übergehen. Auf den ersten Grund, daß die dramatischen Aufführungen mit einer Posse begonnen haben würden, können wir Gewicht nicht legen. Abgesehen davon, daß die Thatsache nicht fest steht, richten sich solche Dinge nach dem Zeitgeschmack; beginnen doch CIA II, 973 im Jahre 34¹/₀ in Athen die Aufführungen auch mit dem Satyrspiele.

Wenn der Verfasser sodann annimmt, daß in der Inschrift von Aphrodisias CIG 2759 unter κωμῳδός der Dichter eines lustigen κῶμος, d. h. eines derartigen ausgelassenen Chorliedes, wie es von Susarion zu einem Lustspiele ausgedehnt wurde, zu verstehen sei und unter τραγῳδός der Verfasser eines Bocksgesanges, wie er für Thespis die Veranlassung zur Abfassung eines Trauer-

spiels wurde, und wenn er daher die in der Inschrift genannten 3 κωμῳδοί und 3 τραγῳδοί aus der vierten, dramatischen, Abtheilung des Festes in die dritte setzt, in welcher die χοραῦλαι und χοροκιθαρεῖς ihren Platz haben, so ist es doch einmal sehr bedenklich an eine Inschrift, welche notorich in sehr schlechter Abschrift überliefert ist (vgl. über die muthmaßlichen Fehler B.-A. S. 387, A. 5), so weit gehende Folgerungen zu knüpfen, und sodann ist die Repristinierung so alter Gedichtarten in der Kaiserzeit doch höchst unwahrscheinlich.

In Bezug auf die dramatische Abtheilung der Musikfeste nimmt der Verf. ferner an, daß sich an derselben auch ein Chor betheiligte; namentlich sei es ganz unwahrscheinlich, daß an den Soterien des dritten Jahrhunderts die Tragödien ohne Chorgesang aufgeführt wurden; schon die Erwähnung der dramatischen αὐληταί und διδάσκαλοι zeige, daß eine, wenn auch beschränkte, Zahl von Choreuten zur Verfügung stand; es sei denkbar, daß die Mitglieder des dithyrambischen Männerchors bei der Tragödie noch einmal auftraten. Wahrscheinlicher ist es mir, daß die Delphier selbst den Chor stellten, vgl. B.-A. S. 342. Auch bei der Hochzeit Alexanders zu Susa wirkte, wie der Verf. mit Recht bemerkt, der tragische Chor noch mit. Wenn weiter behauptet wird, die χορευταὶ κωμικοί der Soterienlisten hätten vielleicht den κῶμος der abziehenden Künstler mit ihrem Gesange begleitet, so bleibe ich dem gegenüber lieber bei dem B.-A. S. 343 Gesagten. Schließlich hebt der Verfasser hervor, daß auf dem Kyrenäischen Wandgemälde ein tragischer Chor von 7 Personen dargestellt ist (vgl. B.-A. S. 343, A. 3), und vermuthet, der tragische Protagonist auf demselben sei den Lyder Kroesos, und wenn diese Annahme das Richtige treffe, sei in dem zweiten Schauspieler Solon zu erkennen; in dem Tritagonisten habe man dann einen hier mit dem Heroldstabe ausgestatteten vornehmen Lyder zu suchen.

August Mommsen bespricht in seinem Berichte über die griechischen Sacralalterthümer (Nr. 26) unter andern auch E. Petersen's Programm über die Preisrichter der großen Dionysien, deren Resultate ich B.-A. § 24 mitgetheilt habe, worauf ich der Kürze halber die Leser hier verweise. Mommsen erklärt sich im wesentlichen mit Petersen's Ergebnissen einverstanden, sieht dieselben jedoch nicht als ein organisches Ganzes an, das sich nur

en bloc annehmen oder verwerfen lasse. Für sicher hält er die Folgerung aus Lysias IV, 3, daß das Collegium der Prüfenden mehr Mitglieder gezählt habe, als das der Entscheidenden, daß letzteres aus ersterem mittels Looses gebildet wurde und daß diese Loosung nach der Aufführung stattfand. Ein amtliches Sitzen der Richter sei sehr wahrscheinlich und vor agonische Vereidigung folge mit Evidenz aus der Midiana. Auch die Ansicht Petersens, daß jede Phyle ihre Urne gehabt habe, sei sehr annehmbar, indessen gebe Isocr. XVII, 33 dafür wenig Anhalt; denn in den Worten Πυθόδωρον — ἀνοίξαντα τὰς ὑδρίας καὶ τοὺς κριτὰς ἐξελόντα könne τὰς ὑδρίας ebensowohl rhetorische Uebertreibung sein, wie das Petersen hinsichtlich des τοὺς κριτάς angenommen habe (vgl. Dem. XXI, § 62 τῶν χρυσοχόων mit § 21 τοῦ χρυσοχόου). Besonderen Anstoß nimmt Mommsen jedoch daran, daß vor jedem Agon eine Loosung und an den auf den ersten folgenden Tagen jedesmal wieder eine Vereidigung der Richter stattgefunden haben soll. Die vor agonische Loosung entnimmt Pertersen aus Plut. Cim. 8, die zweite, nach agonische, aus Lysias IV, 3. Da nun letzterer nichts von einer vor agonischen Loosung, Plutarch aber nichts von einer nach agonischen Loosung andeutet, so könne sich ein Zweifel regen, ob Plutarch nicht irre führe, und dieser Zweifel steigere sich durch die Erwägung, daß vermöge jenes Schlusses aus Cimon 8 sich der ganze Hergang weniger gut gestalte, indem er umständlicher werde und an Würde verliere. Enthalte man sich eines Schlusses aus dem ἐκλήρωσε des Plutarch, so fielen die ersten Loosungen weg, alle von den Phylen erwählten Richter leisteten vor dem Agon des ersten Tages den Eid, um sich dann gleich an ihren Platz zu begeben und den Aufführungen prüfend zu folgen, und es bedürfe nur dieser einen Eidesleistung für das ganze Dionysosfest. Bei Plutarch sei allerdings nicht für ἐκλήρωσε etwa ἐκάλεσε in den Text zu setzen, sondern anzunehmen, daß seine Darstellung verkehrt sei. Was sodann die an jedem Tage erfolgende Beeidigung anbetrifft, so erkennt Mommsen an, daß der vor agonische Act des Schwörens für den ersten Tag, dem der kyklischen Chöre, aus Dem. XXI, 17 feststeht. Wenn nach Plutarch a. a. O. an einem Dramentage eine Beeidigung erfolge, so sei daraus nicht zu schließen, daß diese stets vor den dramatischen Agonen herkömmlich stattgefunden habe; der Vorgang

Cim. 8 sei ein abnormer gewesen, und die plötzlich herangezogenen zehn Feldherren hätten, um nicht alle Formalien preiszugeben, wenigstens den üblichen Eid leisten müssen. Bei Aufgabe der vor agonischen Loosung werde man anzunehmen haben, daß die Namen der durch die nach agonische Loosung zur Entscheidung Berufenen für den folgenden Tag wieder in die Urne geworfen wurden. Es ist nicht zu leugnen, daß die Bemerkungen Mommsens sehr wahrscheinlich sind.

Auch in einem anderen Punkte ist Mommsen abweichender Meinung. Den bei Plato Civ. IX, 580 B erwähnten διὰ πάντων κριτής erklärt Petersen für einen solchen Richter, der von den Buleuten gewählt ist, dessen Namen in der Urne gelegen hat, der dann durch die von ihm angenommene erste Loosung zum Prüfen und endlich durch die zweite Loosung zur Abgabe seiner Stimme berufen worden ist. Dagegen macht Mommsen mit Recht geltend, daß danach jeder der fünf entscheidenden Richter ein διὰ πάντων κριτής gewesen und somit das διὰ πάντων in der Platostelle ganz überflüssig sei; bei Plato führe der Zusammenhang darauf, διὰ πάντων auf die zu beurtheilenden Objecte zu beziehen; ein διὰ πάντων κριτής würde also ein Richter sein, dessen Namen bei allen Agonen herausgekommen war und der deßwegen über sehr verschiedene Leistungen zu entscheiden gehabt hatte. Indessen erscheint es doch fraglich, ob diese Ansicht das Richtige trifft. Nach Mommsen urtheilt der Richter allerdings in allen Agonen, er hat aber doch nur darüber zu entscheiden, welche Leistung in dem betreffenden Agon die beste gewesen ist, hat also stets nur Gleichartiges bei jedem seiner Urtheile zu vergleichen. In der Platostelle soll aber der Richter unter fünf verschiedenen Bewerbern, dem βασιλικός, τιμοκρατικός, ὀλιγαρχικός, δημοκρατικός, τυραννικός, die mit den verschiedenen musischen Agonen parallelisiert werden, seine Entscheidung treffen. Es würde also unter einem διὰ πάντων κριτής ein Richter zu verstehen sein, der zu beurtheilen hat, welcher unter den siegreichen Agonisten in seinem Agon den Siegespreis mit dem größten Rechte verdient hat. Daß ein solches Urtheil abgegeben wurde, davon haben sich wenigstens aus der Kaiserzeit Spuren erhalten; vgl. CIG. 1585; 1586; 1719; 1720. Während hier sich bei dem betreffenden Sieger der Ausdruck διὰ πάντων findet, erscheint dieselbe Sache

auf einigen aus dem 1. Jahrh. vor Chr. stammenden Siegerverzeichnissen: Le Bas Voy. II, 623 = Reisch II; CIG 1584 = Reisch III; Rangabé Ant. Hell. 965 = R. IX; Bull. de Corr. Hell. II, 591, 24 = R. XIII; Keil Syll. VIII = R. XV. Hier findet sich an letzter Stelle unter der Ueberschrift τὰ ἐπινίκια, R. II; III (vgl. Soph. El. 692: τούτων ἐνεγκὼν πάντα τἀπινίκια) oder ἐπινίκιον R. IX, (scil. ἆθλον) oder τὸν ἐκινίκιον, R. XIII, XV, (scil. στέφανον, nicht ὕμνον) der Name eines der schon vorher genannten Sieger, und zwar hat dieser R. II als αὐλητής, R. III als κωμῳδιῶν ποιητής, R. IX als τραγῳδός, R. XIII als κιθαριστάς, R. XV als ποιητὴς κωμῳδιῶν gesiegt. Schwierigkeit macht nur CIG 1583 = R. I, wo der unter der Ueberschrift τὰ ἐπινίκια κωμαϝυδός verzeichnete Künstler, welcher auf zwei anderen Inschriften (Decharme Recueil p. 522 Nr. 26 = R. IV; Eph. arch. ser. III, 1884, p. 121 Nr. 1 = R. VI) als komischer Schauspieler genannt wird, unter den vorher verzeichneten Siegern nicht erscheint. Es ist daher hier eine Ungenauigkeit in der Aufzeichnung vorauszusetzen, was um so eher möglich ist, als sich in derselben Inschrift eine Abweichung von der Gewohnheit findet, da das Wort κωμαϝυδός mit der Ueberschrift τὰ ἐπινίκια in dieselbe Zeile gesetzt ist.

Zum Schluß unseres Berichtes lassen wir hier einige Nachweisungen über die Ausgrabungen der letzten Jahre folgen. Im Journal of Hellenic Studies VIII (1887) S. 269 f. spricht Penrose über den Canal, der im Dionysostheater vor der unteren Sitzreihe herläuft. Dörpfeld berichtete in der zweiten Februarsitzung (1889) des Archäologischen Instituts über Ausgrabungen, welche in den oberen Theilen des Dionysostheaters vorgenommen waren; einzelne Spuren ließen auf einen Weg und ein Gebäude aus der Zeit vor Lykurg schließen. In dem Sitzungsberichte der Berliner Akademie vom 6. Juni 1889 findet sich eine weitere Erwähnung der Ausgrabungen, welche dem Vernehmen nach fortgesetzt werden. Mahaffy, Academy 1889, Nr. 887, S. 313 f. sucht zu zeigen, daß das Dionysostheater nur für 12000, höchstens 15000 Personen Platz gehabt habe. In der Umgegend von Athen, zwischen Ampelokipi und dem Hymettos fand Sittl eine Orchestra, wie sie in den attischen Demen vorauszusetzen ist, Berl. Phil. Wochenschr. 1888, S. 802. Ueber das Theater von Thorikos

giebt genauė Auskunft der vierte Band der Papers of the American School of classical Studies at Athens. Von den Ehrensitzen im Theater zu Epidauros ist die Rede im Athenaeum 1886 Nr. 3068, S. 216 ff., und K. Dumon sucht in dem Werke: Le Théâtre de Polyclète, Reconstruction d'après un module, Paris 1889, den Grundmaßstab aufzuweisen, nach welchem dieses Theater gebaut ist. In betreff des Theaters zu Mantineia vgl. man Bull. de Corr. Hell. XI, 6 S. 488—490 [13]), und über die Ausgrabungen der Amerikanischen Schule am Theater zu Sikyon den VII annual Report des Archaeological Institute of America. Eine kurze Nachricht über das Musentheater am Helikon bringt Berl. Phil. Wochenschrift 1889 S. 74, und über das Theater zu Thespiae wird im 3. Hefte des XIV. Bandes der Mittheilungen des Arch. Inst. zu Athen gehandelt. Was die Inseln anbetrifft, so ist über Delos zu vergl. Bull. de Corr. Hell. XIII, 5, über Samos Academy 1886 Nr. 749 S. 170 f. und über Thasos Berl. Phil. Wochenschr. 1887 S. 1139. In Kleinasien ist das Theater zu Tralles untersucht, Sitzungsbericht der Berliner Akademie vom 6. Juni 1889 (vgl. Berl. Phil. Wochenschr. 1889 S. 554, wo von einer Zerstörung zu Bauzwecken berichtet wird). Schuchardt in s. vorläufigen Berichte über eine Bereisung der Pergamenischen Landschaft (Sitzungsber. der Berl. Akad. 1887 S. 1207 ff.) constatiert ein Theater zu Pitane bei Pergamon; in betreff des griechischen Theaters zu Pergamon s. Alterthümer von Pergamon II, Taf. II; eine Skizze des Theaters zu Aschaga-Beikoi geben die Mittheilungen des Arch. Inst. zu Athen XI, S. 8. Zwei Theater sahen zu Mezemla Kiepert und Fabricius nach Berliner Phil. Wochenschrift 1888 S. 866. Eine schöne neue Aufnahme des Theaters zu Aspendos wird der Bericht über die Expedition des Grafen Lanckoroński bringen [14]). Ueber eine genaue Untersuchung des Theaters

13) Neuerdings s. ebendas. XIV, S. 248—252 und pl. XVII.

14) Inzwischen erschienen Bd. I. Städte Pamphyliens und Pisidiens unter Mitwirkung von G. Niemann und E. Petersen herausgegeben von Karl Grafen Lanckoroński. Wien 1890. Auf das Theater von Aspendos beziehen sich die Tafeln XX—XXVII und die Figuren Nr. 74; 81-93; außerdem werden behandelt die Theater von Perge, Taf. XIII; XIV und Fig. Nr. 34—39, und von Side, Taf. XXIX und Fig. Nr. 106—111.

zu Taormina berichtet E. Petersen in den Mittheilungen des Instituts zu Rom III, 1888, S. 234 ff.

Etwaige Lücken in der vorstehenden Uebersicht wolle man freundlichst mit der Abgelegenheit meines Wohnortes entschuldigen.

Flensburg, im Frühjahr 1890.

Nachtrag. Seit Abschluß des vorstehenden Aufsatzes ist eine nicht geringe Zahl von größeren und kleineren einschlagenden Schriften erschienen, deren Besprechung ich leider auf gelegenere Zeit verschieben muß. Nur Weniges will ich seiner Wichtigkeit wegen hier hervorheben.

Zunächst möge mit Bezug auf die über das Spiel in der Orchestra neuerdings aufgestellte Ansicht erwähnt werden, daß von Seiten der Engländer am Theater zu Megalopolis veranstaltete Ausgrabungen eine in die Orchestra vorspringende Bühne zu Tage gefördert haben, welche auf der Langseite und den beiden Schmalseiten durch fortlaufende Stufen direct mit der Orchestra verbunden ist. Im Journal of Hellenic Studies XI, 297 heißt es hierüber: »The Greek stage. The portion of this theater to wich the chief interest attaches is of course the Greek stage, which is of an altogether exceptional character. — A new theory has recently been promulgated by Dr. Dörpfeld an others ...... This theory sufficiently repugnant both to artistic probability and to the direct evidence of Vitruvius was tenable, as a paradox, so long as, and only so long as no »Greek« proscenium was discovered which could not be explained away as a »Dekorationswand«.

Now our proscenium at Megalopolis cannot be so explained. It is proved to be a stage both by the presence of three entrances behind it, on a level with its upper surface, and by the absence of any entrance through it to the orchestra; and we may add that the steps which form the front of our proscenium, while they provide a communication between stage and orchestra — the absence of which is one of Dr. Dörpfeld's main arguments for his novel theory — altogether preclude the notion of a »Dekorationswand«.

...... our stage is proved to be Greek at once by its structure, by its position, and by the existance of a separate Roman stage.

But it is of some importance to ascertain at what period the stage was erected; for if it could be proved to be of, say, the 2nd or 3rd century, the new theory might still be held in a modified form, i. e. with reference not to the later »Greek« theatre, but to that of the 4th and 5th centuries. The question of date will therefore be considered at more length in a future number of this Journal, when a full publication of our results will be given. For the present we must confine ourselves to the statement that we have

so far seen no reason for assigning the stage to a later period than the auditorium which is proved by an inscription which we have discovered to be of 4th century construction«.

E. A. Gardner. William Loring. G. C. Richards. W. J. Woodhouse.

Gegen Vorstehendes legt Dörpfeld Berl. Philol. Wochenschr. XI, S. 418 ff. entschieden Protest ein, indem er den dreistufigen Bau für die Vorderwand des griechischen Bühnengebäudes, die scaenae frons des Vitruv, erklärt.

Sodann ist darauf aufmerksam zu machen, daß Wachsmuth in seinem Buche »Die Stadt Athen im Alterthum« II, S. 273 A. 1 eine meines Wissens bislang nicht beachtete Stelle angeführt hat, durch welche die Lage von Limnae innerhalb der Themistokleischen Stadtmauer bewiesen wird. Isaeus VIII, 35 heißt es: »Κίρων γὰρ ἐκέκτητο οὐσίαν, ὦ ἄνδρες, ἀγρὸν μὲν Φλυῆσι καὶ ταλάντου ῥᾳδίως ἄξιον, οἰκίας δ' ἐν ἄστει δύο, τὴν μὲν μίαν μισθοφοροῦσαν, παρὰ τὸ ἐν Λίμναις Διονύσιον, δισχιλίας εὑρίσκουσαν, τὴν δ' ἑτέραν, ἐν ᾗ αὐτὸς ᾤκει, τριῶν καὶ δέκα μνῶν.

Schließlich führe ich einige Stellen aus Aristoteles' Ἀθηναίων πολιτεία an, welche theils Neues lehren, theils die Resultate neuerer Forschung bestätigen.

Cap. 28, p. 78 K.: εἶτα μετὰ τούτους τῶν μὲν ἑτέρων Θηραμένης ὁ Ἅγνωνος, τοῦ δὲ δήμου Κλεοφῶν, ὁ λυροποιός (προειστήκει), ὃς καὶ τὴν διωβολίαν (sic) ἐπόρισε πρῶτος· καὶ χρόνον μέν τινα διεδίδου, μετὰ δὲ ταῦτα κατέλυσε Καλλικράτης Παιανιεὺς πρῶτος ὑποσχόμενος ἐπιθήσειν πρὸς τοῖν δυοῖν ὀβολοῖν ἄλλον ὀβολόν. Da hier unter der διωβολία lediglich das θεωρικόν verstanden werden kann, so erfahren wir, daß diese Zahlungen nicht von Perikles, wie man bisher annahm (vgl. B.-A. S. 348), sondern von dem Demagogen Kleophon (vgl. Bergk Com. Att. ant. rell. S. 385 ff. und Fritzsche zu Arist. Thesmoph. S. 298 ff.) eingeführt und später von Kallikrates erhöht worden sind. Es scheint demnach bei Zenob. 6, 29, wo es zu der sprichwörtlichen Redensart: ὑπὲρ τὰ Καλλικράτους heißt: Ἀριστοτέλης δέ φησιν ἐν τῇ Ἀθηναίων πολιτείᾳ Καλλικράτην τινὰ πρῶτον τῶν δικαστῶν τοὺς μισθοὺς εἰς ὑπερβολὴν αὐξῆσαι, ὅθεν καὶ τὴν παροιμίαν εἰρῆσθαι ein Mißverständniß vorzuliegen.

Cap. 54 p. 137 K.: κληροῦσι δὲ καὶ εἰς Σαλαμῖνα ἄρχοντα καὶ εἰς Πειραιέα δήμαρχον, οἳ τά τε Διονύσια ποιοῦσι ἑκατέρωθι καὶ χορηγοὺς καθιστᾶσιν zeigt, daß die Leitung der Dionysien im Peiraieus dem dortigen Demarchen oblag.

Cap. 56 p. 140 K.: ἔπειτα (ὁ ἄρχων) χορηγοὺς τραγῳδοῖς καθίστησι τρεῖς ἐξ ἁπάντων Ἀθηναίων τοὺς πλουσιωτάτους· πρότερον δὲ καὶ κωμῳδοῖς καθίστη πέντε, νῦν δὲ τούτους αἱ φυλαὶ φέρουσιν bestätigt die neuerdings mehrfach gut begründete An-

